

Å SYNGE RYTMISK
NÅR UTGANGSPUNKTET ER KLASSISK
- en studie i rytmisk sangteknikk -

av
Sølvi Elise Halvorsen

MASTEROPPGAVE
INSTITUTT FOR MUSIKKVITENSKAP
Universitetet i Oslo
Våren 2007

Takk	5
Kapittel 1 Innledning	6
1.1 Bakgrunn	6
1.2 Om forholdet mellom klassisk og jazz	6
1.3 Om improvisasjon	7
1.4 Om notasjon og gehør	8
1.5 Om vokal musikk	8
1.6 Kilder	9
1.7 Forskningens stilling	10
1.8 Problemstilling	11
Kapittel 2 Teori	11
2.1 Rytmisk sang og musikk	11
2.1.1 Rytmisk musikk – historisk oversikt	12
2.1.2 Rytmisk musikk- problematisering og plassering i Norge	12
2.1.3 Sjangerproblematisering	14
2.1.4 Rytmisk sang	16
2.2. Improvisasjon	17
2.2.1 Historisk oversikt	18
2.2.2 Improvisasjon – et definisjonsspørsmål	19
2.2.3 Improvisasjon som risikosport – kjønnsperspektiv på improvisasjon	21
2.2.4 Improvisasjon – egne funderinger	25
2.2.5 Rytmisk vokalimprovisasjon	25
2.3 Teksttolkning.	27
2.3.1 Talestemmen	27
2.3.2 Frasering	28
2.3.3 Musikalsk tolkning	28
2.4 Gehørbasert innlæring.	28
2.5. Rytmefølelse	29
2.5.1 Swing	29
2.5.2 Groove	29
2.5.3 Feel	30
2.5.4 Time	30
2.5.5 Rytmene i kroppen	30
2.5.6 Ghost notes	30
2.6 Diksjon	31
2.6.1 Konsonanter	31
2.6.2 Vokaler	31
2.7 Klang.	32
2.7.1 Belting	32
2.7.2 Twang	34
2.7.3 Growl	34
2.7.4 Dist	34
2.8 Vibrato	35
2.9 Volum	35
2.10 Intonasjon og ansats	35
2.11 Sjangerregne sangteknikker	36
2.11.1 Separering	36

2.11.2 Wailing	36
2.11.3 Shout	37
Kapittel 3 Sangerens metoder	37
3.1 Musikkteori	37
3.1.1 Om akkordprogresjoner og harmonisk analyse	38
3.1.2 Akkordskjemaer - låtstrukturer	40
3.1.3 Blues	41
3.1.4 Funk	42
3.1.5 Samplingbasert musikk	43
3.2 Improvisasjon som hjelpemiddel	43
3.3 Imitasjon	43
3.4 Instrumentlære - Stemmeorganet	44
3.4.1 Om kroppen	44
3.4.2 Om oppbyggingen av stemmen	45
3.4.3 Om generatoren - den lyd støttende mekanismen	45
3.4.4 Om vibratoren	46
a) Brusk	47
b) Muskler	48
c) Stemmebåndene	49
3.4.5 Om resonatoren	51
3.4.6 Om artikulatoren	52
3.4.7 Om hvordan mekanismene fungerer	52
3.4.8 Om register	52
3.4.9 Om problemstillinger i forbindelse med lydproduksjon	53
Kapittel 4 Metode - Auditiv analyse	54
4.1 Musikalsk analyse – en historisk oversikt	54
4.2 Auditiv analyse	55
4.3 Språket som analytisk redskap	56
4.4 Stemmen som analytisk objekt	57
4.5 Stemmevalg	59
4.5.1 Forkunnskap	60
4.5.2 Representering	60
4.5.3 Min egen oppfatning av stemmene	60
4.6 Stemmene	61
4.6.1 Sarah Vaughan	61
4.6.2 Whitney Houston	61
4.6.3 Chris Cornell	62
Kapittel 5 Analysedelen	62
5.1 Misty med Sarah Vaughan	62
5.1.1 Form og struktur	63
5.1.2 Analyse av Misty	63
5.1.3 Improvisasjon	63
5.1.4 Omfang	64
5.1.5 Klang	65
5.1.6 Wailing/ ornamentering	66
5.1.7 Frasering	66
5.1.8 Avrunding	66
5.2 It's Not Right But It's Okay med Whitney Houston	67
5.2.1 Form og struktur	67
5.2.2 Analyse av It's Not Right But It's Okay	67
5.2.3 Improvisasjon	68
5.2.4 Teksttolkning og rytmisk tekstbruk	70
5.2.5 Klang	71

5.2.6 Omfang	71
5.2.7 Frasering	72
5.2.8 Ghost notes	72
5.2.9 Shout	73
5.2.10 Avrunding	73
5.3 Show me how to live med Chris Cornell	73
5.3.1 Form og struktur	73
5.3.2 Analyse av Show me how to live	74
5.3.3 Improvisasjon	75
5.3.4 Tekstbruk	75
5.3.5 Rytmefølelse	76
5.3.6 Omfang	76
5.3.7 Klang	77
5.3.8 Frasering	77
5.3.9 Andre teknikker	77
5.3.10 Avrunding	78
5.4 Sammenstilling av analysene	78
Kapittel 6 Praktisk tilnærming til stoffet - øvelser	78
6.1 Improvisasjon	79
6.1.1 Som teknikk	79
6.1.2 Tekstbasert	80
6.1.3 Call & Response og ad lib	80
6.1.4 Wailing	81
6.1.5 Rytmask improvisasjon	82
6.1.6 Improvisasjon som hjelpemiddel	83
6.2 Imitasjon	84
6.3 Personliggjøring	85
6.4 Rytmask	86
6.4.1 Å holde tempo	87
6.5 Sjangerregne teknikker, klang og tonekvalitet	88
6.5.1 Å finne talestemmen	88
6.5.2 Belting	88
6.5.3 Twang	89
6.5.4 Growl, dist og shout	89
6.5.5 Separering	90
6.6 Vibrato	90
6.7 Diksjon	91
6.8 Volum	93
6.9 Intonasjon	93
6.10 Gehørbasert innlæring	94
6.11 Å tolke et notebilde	94
6.11.1 Uttrykk	95
6.11.2 Tempo	95
6.11.3 Toneart	95
6.11.4 Form	96
6.11.5 Frasering	96
6.11.6 Dynamikk	96
Kapittel 7. Konklusjon	96
Litteraturliste	99
Bøker og artikler	99

Websider	102
Forelesninger:	103
<i>Diskografi</i>	103
CD-er:	103
Nedlastinger fra iTunes:	103
VEDLEGG 1:	106
VEDLEGG 2:	106
VEDLEGG 3:	110

Takk

Jeg vil gjerne takke for hjelpen jeg har fått i løpet av den tiden jeg har skrevet masteroppgave. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til Tracee Meyn, som har vært min sanglærer, og som jeg har lært enormt mye av. Ellers vil jeg gjerne få takke Anders Larsson og mine gode venner Katrine Knoph, Hanna Yousef og Marte Wendel Gustavsen for støtte og hjelp med å få oppgaven i havn.

Til slutt vil jeg også få takke min veileder, Ståle Wikshåland, for konstruktive tilbakemeldinger på arbeidet mitt.

Kapittel 1 Innledning

1.1 Bakgrunn

Da jeg var elleve år gammel begynte jeg å ta sangtimer på musikkskole. Den gangen var det ikke noe alternativ, det var klassisk sang som gjaldt. Jeg trivdes med sangundervisningen, men merket fort at det var mye jeg hadde lyst til å gjøre som jeg ikke «fikk lov til». For eksempel vill jeg ta med meg brystklangen oppover i registeret, «gjøre om» notene slik jeg ville og i det hele tatt eksperimentere med klang, rytme og melodi. Senere har det jo gått opp for meg at alle disse tingene innebefattes i det noe tåkete begrepet «rytmisk sang». Ikke før på videregående skole fikk jeg undervisning i rytmisk sang, og da først og fremst jazzsang. Noe av det første sanglæreren min lærte meg var at jeg må forstå sammenhengen mellom akkorder og melodilinje for å kunne improvisere. Dette er kunnskap jeg har fått stor bruk for i ettertid. Hun gav meg også det første inntrykk av sjangerforståelse som en vesentlig del av det å synge. Etter videregående har jeg gått til flere forskjellige lærere innenfor rytmisk sang, men jeg har bitt meg merke i at ingen av de lærere jeg har hatt, foruten en, har gitt meg noen sangteknisk innfallsvinkel til rytmisk sang. Det jeg har lært meg av teknikk har jeg tilegnet meg gjennom imitasjon av artister. Jeg har lenge fundert på hva som er årsaken til det, og disse funderingene er med på å skape grunnlaget for denne oppgaven.

Et annet fundament for denne oppgaven er mitt opphold ved Universitetet i Uppsala, hvor jeg tok kursene Improvisasjonsmusikk 1 og 2 under ledelse av friimprovisasjonsmusikerne Jörgen Adolfsson og Tuomo Haapala. På det året jeg leste der fikk jeg høre mange interessante innspill om hva improvisasjon er og hvordan begrepet brukes, både via praktisk deltakelse og gjennom en omfattende litteratur om emnet. På kurset lærte jeg om musikk fra store deler av verden. Felles for alle var at improvisasjon var inngangsporten og startstedet. Etter at jeg fullførte kurset har jeg selv fått et merkbart mer avslappet til improvisasjon, og jeg tror at alle som vil lære seg å synge rytmisk sang kan lære mye om sin egen stemme og seg selv gjennom visse friimprovisatoriske øvelser.

1.2 Om forholdet mellom klassisk og jazz

Det finnes mange myter angående sang og sangteknikk. Myter som er skapt for å holde avstanden mellom klassisk og rytmisk sang oppe. Myter som noen trenger å holde oppe for å kunne fortsette med den undervisningen de gjør. Det kan være klassiske sangpedagoger som uttrykker at «å synge med brystklang er farlig for stemmen». For cirka 60 år siden kunne dette utsagnet passere som mer eller mindre sant, om man da kun så på hvordan et marginalt utvalg av rytmiske amerikanske sangere brukte stemmen, og hva som ble konsekvensen for

disse (Wells 2006:67). Selvsagt er denne myten falsk, ettersom det med vitenskaplige metoder er bevist, bl.a. av den amerikanske pedagogen og stemmeforskeren Jo Estill, at det ikke er mindre sunt å benytte seg av brystregisteret, så lenge man gjør det på en riktig måte. Det gjelder jo for hoderegisteret også (Popeil 1999; Delp 2001; Wells 2006). En annen myte kan være en rytmisk pedagog som uttaler at «å undervise i sangteknikk vil fjerne eleven fra dens personlige uttrykk». Dette er nok en myte som er med på å opprette barriere mellom klassisk og rytmisk sang. Å lære seg teknikk er jo som på alle andre instrumenter en forutsetning for å finne sitt eget absolutte potensial, og å lære seg teknikk er med på å utvide det personlige uttrykket, ikke forhindre det. De to mytene jeg har presentert er et utsnitt av det jeg opplever er konkrete meninger i sang- Norge i dag. Selvfølgelig, og heldigvis, finnes det mange nyanser av disse meningene, og jeg mener å ane en oppmyking av grensene mellom klassisk og rytmisk sang. Men det er viktig for sangmiljøet å få mer skriftlig dokumentasjon her i Norge, ettersom det er nærmest fraværende, spesielt på den rytmiske fløyen.

1.3 Om improvisasjon

Slik situasjonen er i dag har jazzmusikere på sett og vis fått førsterang til å improvisere. Å improvisere er blitt hellig i vår musikkverden, det er noe bare ytterst få kan, og de som kan det er helst menn. Jeg vil gjerne avkrefte denne myten ved å se på vokalimprovisasjon innen andre rytmiske musikkformer enn jazz, og løsne opp begrepet improvisasjon. Jeg ønsker å gi begrepet improvisasjon større frihet, og ikke minst gjøre det mer tilgjengelig for ikke-jazzmusikere, slik at det skaper glede, istedenfor å avskrekke.

Jeg håper særlig at klassisk skolerte sangere og musikere kan dra nytte av denne oppgaven, etter som det i stor grad er innen for denne gruppen av musikere skrekken for å improvisere er størst. Også jazzmusikere, pop og rockemusikere kan ha glede av denne oppgaven ved at jeg vil forsøke å åpne opp begrepene litt, og «løsne på trykket».

For å kunne skrive om rytmisk vokalteknikk vil jeg måtte klargjøre en del begreper. Det første, og viktigste er improvisasjon i allmennhet, videre vil jeg dele inn vokalimprovisasjon i en rekke ulike begreper. Deretter vil jeg klargjøre for en del andre vokaltekniske begreper, og andre musikkuttrykk og begrep som jeg mener er viktig for den klassiske sangeren å lære seg, men som en rytmisk sanger tar som en selvfølge.

Jeg fokuserer også litt på jazz og vokalimprovisasjon, ettersom jeg føler at det innenfor denne sjangeren alltid har vært en besynderlig, alvorstynget og selvhøytidelig sfære her i Norge.

1.4 Om notasjon og gehør

Nøkkelen til å improvisere godt er å forstå den musikken man spiller, ikke nødvendigvis forstå teoretisk, men forstå intuitivt og gehørsmessig. Jeg vil gjerne gi et eksempel. Jeg har over en periode dirigert et veterankorps. Musikerne i dette korpset er alle i mer eller mindre grad amatører som har varierende spilleerfaring og varierende teoretisk og gehørsmessig musikalsk erfaring. Jeg har lært dem litt om jazzimprovisasjon, og det å improvisere over et bluesskjema. Det er viktig å poengtere at musikkterminologiske begreper som «bluesskjema», «tonika», «septimakkord» og «F-durskala» er totalt ukjente for de fleste av utøverne. Derimot har de fleste av musikantene god greie på hva en fermate er, og de vet forskjellen på aksentueringene som vist i figuren 1.1.



Figur 1.1: Fire forskjellige aksentueringer.

For å sette dem inn i improvisasjonens verden har jeg latt dem spille durtreklanger fra tonika, subdominant og dominant for å gjøre dem kjent med bluesens lydbilde. Deretter har jeg gitt basstubaistene en bluesbassgang som de gjentar og de andre musikerne får i tur og orden spille fritt oppå dette. En del protester i begynnelsen, for det meste basert på engstelse, men etter hvert mestrer de fleste det, og synes det er gøy. Poenget med dette eksempelet: det låter bra av det de spiller. Og hvorfor det? Jo fordi kadensen som går igjen i bluesen, T – S – D – T er så intuitivt kjent for alle som spiller, at man enkelt og greit forstår hva som kan passe og spille. Det er dette jeg kaller en intuitiv forståelse av musikk. Hadde jeg gitt korpset en borduntone og sagt spill hva du vil oppå denne, hadde det kanskje ikke latt seg så enkelt gjennomføre, hadde jeg derimot gitt en borduntone til amatørmusikere i Tyrkia, hadde jeg kanskje fått ett annet resultat. Kulturell bakgrunn har i stor grad betydning for den musikken man produserer.

1.5 Om vokal musikk

Vokalstiler kan være så mangt. Den vokale vestlige musikkstilen som improvisasjon oftest blir forbundet med er jazz, ofte bruker man begrepet «improvisasjon» i snever forstand som

et synonym for «scatting¹». Min mening er at improvisasjon er så mye mer enn bare scatting. Stilarter som omfattes av begrepet rytmisk sang er bl.a. jazz, soul, gospel, pop, rock, R&B, country, bluegrass og blues, og improvisasjon finnes i alle sjangerne.

Jeg kommer til å trekke frem tre kjente artister som representerer hver sin sjanger og se på deres sangtekniske særtrekk og se på hva som er typiske stiltrekk innen denne sjangeren. Deretter vil jeg sette det analytiske materialet jeg har kommet frem til i sammenheng med konkrete sangtekniske øvelser og begreper, slik at klassiske sangere kan forstå hvordan man går fram for å lære seg det som blir presentert i analysedelen.

Min oppgave berører emner innen mange ulike grener av musikkvitenskapen; pedagogikk, auditiv analyse, teori og instrumentkunnskap.

Det er for meg viktig å poengtere at jeg i denne oppgaven ikke tar høyde for å lage en allmenngyldig løsning for klassiske sangere. Det er svært viktig og en forutsetning for at man kan få fruktbare resultater av øvelsene og mening i analysen at det dreier seg om klassiske sangere med vilje til å lære seg rytmisk sang.

1.6 Kilder

Det nærmeste kildematerialet for meg er min egen erfaring som vokalist, improvisasjonsmusiker og musikkviter. Alle disse tingene spiller en stor rolle for hvordan jeg har funnet det resterende materialet og for hvordan jeg legger det frem i oppgaven.

Kildemateriale på norsk som tar for seg rytmisk sang er ikke-eksisterende over hovedfagsnivå, jeg har derfor tatt meg tid til å lese en del hovedfag- og masteroppgaver som er skrevet den senere tiden. Blant disse befinner seg *Sa- re- ga -ma -dva -dun -dva : eit studie av Niranjan Jhaveri sitt prosjekt for vidare utvikling av vokaljazz* skrevet av Lena Skjerdal (Trondheim 2000), *Sang: kvinners selvfølkelige praksis i jazzfeltet? : kjønnsperspektiver i norsk jazz : en diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere* av Silje Valde Onsrud (Oslo 2004) og *Den rytmiske sanger : hva ligger bak ønsket om å synge?* av Astri Skarpengland (Oslo 2003). I tillegg til interessante innspill i debatten rundt rytmisk sang i Norge, refereres det til andre kilder som jeg har funnet

¹ Se kapittel 2.2.6 for definisjon av «scatting»

interessante. Bl.a. refererer Skjerdal til en amerikansk doktorsavhandling som heter *Relationships among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, previous musical experience, general creativity, and gender*, skrevet av Patricia Dawn Madura, reproduisert i artikkelform i *Journal of Research in Music Education*. (Madura:1996).

Andre kilder jeg har benyttet meg av i forbindelse med rytmisk sang er artikler hentet fra henholdsvis *Journal of Singing* og *Choral Journal*. I tillegg refererer jeg til ulike sangpedagogers lærebøker, der i blant Anne Peckham (Boston 2000), Daniel Zangger Borch (Stockholm 2005) og Alan Greene (Chappell 1975). For det anatomiske og fysiologiske aspektet i denne oppgaven viser jeg bl.a. til Johan Sundbergs *The Science of the Singing Voice* (Illinois 1987) og *Encyclopædia Britannica Online*. For den improvisasjonsteoretiske biten benytter jeg meg av en mengde ulik litteratur, blant annet, *Improvisation, it's Nature and Practice in Music* av Derek Bailey (London 1993), Opsahls *En fortelling om jazz* (Oslo 2001), Nettl & Russells *In the Course of Performance. Studies In the World of Musical Improvisation*. (Chicago 1988), og Gunno Klingfors *Retro.nu* (Stockholm 2003).

1.7 Forskningens stilling

Forskning på rytmisk sangteknikk i Norge er, så langt jeg kan forstå, dessverre minimal. Så vidt jeg vet er det ikke publisert noe som helst om rytmisk sang på norsk på høyere nivå enn master/hovedfag. Det finnes et knippe klassisk utdannede sangere som jobber på høyere nivå, og det finnes populærmusikkforskere, men dessverre er det ingen som, enn så lenge, har fått muligheten til å forske mer på norsk rytmisk vokalmusikk. Går vi utenfor Norge er miljøet større. Både i Sverige og Danmark finnes det oppegående miljøer, i Danmark er det verdt å nevne Catrine Sadolin, som har etablert sitt eget sangtekniske konsept, og så er det Helga Westmark og Dorte Hyldrup som er sertifiserte Estill- instruktører. Estill- metoden er en internasjonal pedagogisk organisasjon som baserer seg på stemme- og sangteknikk, utarbeidet av den amerikanske stemmeforskeren Jo Estill. I Sverige finnes det et relativt mye større rytmisk sangmiljø enn i Norge, spesielt da rundt musikal- og popsang. Ved Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm har man dessuten et Voice Research Centre, under ledelse av professor emeritus Johan Sundberg, som blant annet har skrevet boken *The Science of the Singing Voice* (Illionois 1987), og som har samarbeidet mye med det ledende sangforskningsmiljøet i USA. I USA finnes det miljøer for rytmisk sang fremst ved musikkutdanningsmiljøer, som ved Berklee College of Music, men også ved stemmeforskningssentre tilsvarende det i Sverige. Jeg har også fått god hjelp fra min sanglærer Tracee Meyn ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.

Når det gjelder forskning på improvisasjonsmusikk er det også, som rytmisk sangteknikk, et emne som ikke har blitt gitt så mye oppmerksomhet før de senere år. Forskning rundt improvisasjon har tradisjonelt sett tatt for seg enten jazz, eller musikketnologiske perspektiver.

Before the 1970s the field of musicology tended to treat improvisation as a 'craft', in contrast to the 'art' of composition (...). However, since the mid-1970s the distinctions between improvisation and other forms of music-making have been investigated in research that deals with concepts of risk, competence, dealing with unexpected situations and making positive use of mistakes. (Grove Music Online: Improvisation 2007)

Den siste gruppen av forskning jeg har hentet informasjon fra er kjønnsforskning. Det er ikke til å komme utenom at de fleste sangere er kvinnelige. Kjønnsforskning blir i denne sammenhengen en forklaringsmodell innen de andre emnene, så som i improvisasjonsteori, mer enn en selvstendig teoribasis.

Som det går frem av teksten er min masteroppgave tverrfaglig, som de fleste populærmusikkvitenskaplige oppgaver ofte blir, for å få en så nyansert debatt som mulig.

1.8 Problemstilling

Utifra de funderingene jeg har gjort hittil blir dermed problemstillingen som følger: Hvordan kan man lære bort rytmisk sang til en klassisk sanger?

Med underspørsmålet: Hva er rytmisk sangteknikk?

Kapittel 2 Teori

En del begreper jeg kommer til å benytte meg av i denne oppgaven har i utgangspunktet diffuse, eller flertydige betydninger. Derfor er det viktig for meg å definere disse begrepene så tidlig som mulig i oppgaven. Begrepene som det først og fremst er viktig å gi min forklaring av og definisjon på er «rytmisk musikk», «rytmisk sang» og «improvisasjon». Deretter kommer forklaringen på en rekke sangtekniske og populærmusikalske termer som «belting», «growling», «feel», «time» og «groove», som kan være fremmede for en klassisk sanger.

2.1 Rytmisk sang og musikk

I denne delen av oppgaven tar jeg for meg rytmisk sang og musikk som historisk objekt, som begrep og som sjanger. Jeg kommer også kort å gå igjennom en del elementer som jeg

mener skiller klassisk og rytmisk sang fra hverandre.

2.1.1 Rytmisk musikk – historisk oversikt

Som så ofte når man skal forsøke å definere et begrep, er det enklest å starte med en beskrivelse av hva det ikke er. Rytmisk musikk er et samlebegrep for all form for vestlig, og vestliginspirert musikk som ikke er klassisk/kunstmusikalsk basert eller folkemusikk. I tillegg er det viktig å presisere at «med ”nyere” populærmusikk mener vi musikk hvor det musikalske verkbegrepet ikke betegner en noterbar struktur, men betegner en spesiell innspilling» (Björnberg i Skårberg 1997:4).

Begrepet «rytmisk musikk» involverer musikk som jazz, rock, blues, soul, gospel, pop, R&B, country og tilstøtende sjangere.

Rytmisk musikk er fra grunnen av et Nordamerikansk fenomen. Grunnlaget for rytmisk musikk kan spores tilbake til den sammensmeltning av ulike kulturers folke- og kunstmusikk som skjedde i Nord-, og tildels Sør- Amerika fra slutten av 1400- tallet og fremover. De første sjangere som utkrystalliserte seg, er fremst vokale musikkstiler, i første rekke blues og gospel. Blues sies å ha oppstått som selvstendig sjanger etter den amerikanske borgerkrigens slutt i 1865, og utviklet seg der blant nylig frigitte arbeidende afrikansk- amerikanske bønder (Skårberg 1997:12). Gospel utviklet seg omtrent samtidig, som en sammenfiltring av Negro Spirituals og tradisjonelle europeiske hymner og salmer i afrikansk- amerikanske kirker (Grove Music Online: Gospel 2007). Mange av de stiltrekkene vi finner i senere rytmiske sjangere som rock n´roll, rhythm and blues og country finner vi først i disse to stilene. Siden har det utviklet seg et vell av musikkstiler som ikke lenger er like gjenkjennelige som direkte arvtakere av verken blues eller gospel.

Sjangerveldet kan fort bli uoversiktlig, men det er viktig å huske at musikken og artistene kom først, sjangerbetegnelsene kom siden. Jeg vil derfor fokusere mer på stilelementer enn på sjangerdefinisjoner, ettersom sjangerdragene er viktigere for en sanger enn sjangerdefinisjonene. Disse kommer jeg nærmere inn på i senere i kapittelet.

2.1.2 Rytmisk musikk- problematisering og plassering i Norge

Jeg vil nå gjerne problematisere rundt det norske begrepet «rytmisk musikk» og komme til en konklusjon om det er et begrep som er anvendbart i denne sammenhengen. Jeg tar i denne sammenhengen utgangspunkt i hvordan man anvender seg av begrepet ved de største

musikkutdanningsinstitusjonene i Skandinavia.

Ved alle høyere musikk institusjoner i Norge undervises det i klassisk musikk, noen også i folkemusikk. Det virker som at disse sjangerne er klart definert, og enkle å gripe. Hva gjelder rytmisk musikk er det et litt annet bilde.

Det vanligste emnet å undervise i, alternativt til klassisk og folkemusikk, er jazz. Det vil si at de fleste høyere musikk institusjoner har en egen jazzlinje. Det er kun ved Universitet i Tromsø, og ved Høgskolen i Agder at rytmisk musikk står på programmet. Ved Universitet i Oslo skiller man på jazz og pop/rock.

I Danmark og på Færøyene er «rytmisk musikk» et mer utbredt begrep, men i Sverige bruker man sjelden begrepet, derimot varierer man med å bruke begrepet «afro-amerikansk musikk» (Kungliga Musikhögskolan og Musikhögskolan i Göteborg) og ved å bruke begrepene «jazz- og rock-musikk» (Musikhögskolan i Malmö og Örebro). På engelsk bruker man gjerne begrepet «contemporary music». Alle disse begrepene forsøker å definere denne andre, ikke- klassiske musikken. Men ingen av begrepene er helt uproblematisk. Det begrepet som tydeligst reiser spørsmål, er «afro-amerikansk musikk». Foruten den tydelige etnostereotypiseringen, ved å bruke det noe forslitte, og begrepsmessig ukorrekte begrepet «afro-amerikansk» (Opsahl 2001:4), blir det også rent konkret feil etter min mening å plassere hele denne musikkarten på en enkelt stereotyp gruppering i ett enkelt land, når musikkstilen stadig fornyer seg og antar nye former blant mange ulike kulturer i mange forskjellige land. Jeg synes at det har vært en tendens i populærmusikkskriving at den amerikanske musikken tar veldig mye plass, og at man litt for ofte helt tankeløst overfører det man kommer frem til om amerikansk musikk til vår egen kultur. Selvfølgelig er det mye av det man kommer frem til ved amerikansk populærmusikkforskning som man kan bruke også her i Norge, jeg kommer jo til å gjøre det selv, men spesielt når det kommer til de problemene som har med etnisitet å gjøre, har man altfor lett for å overføre teorier direkte, uten å tenke på at den norske kulturen har en helt annen etnisk oppbygging og historie enn den amerikanske.

Bruker man betegnelsen «jazz- og rock-musikk» utelater det en del sjangere som ikke helt passer inn verken i jazz eller rock, som for eksempel soul, gospel og dance. På mange måter er uttrykket «contemporary» det mest presise, ettersom det dreier seg om en

musikkform som stadig er i utvikling, og holder seg oppdatert, men en direkte oversettelse til norsk, kontemporær, klinger ikke så godt, selv om dette også blir brukt i Norge. Bl.a. undervises det i kontemporær musikkhistorie på musikerutdanningen ved Nordisk Institutt for Scene og studio (NISS). Å forsøke med en mer fornorsket versjon av uttrykket «contemporary», nemlig til «samtidig» har blitt gjort, men har allerede blitt brukt i kunstmusikalsk sammenheng, og «samtidsmusikk» henspiller dermed til moderne kunstmusikk.

I mine øyne gjenstår bare begrepet «rytmisk musikk». Det at musikken dreier seg om har som viktigste kjennetegn og felletrekk at den er rytmisk, kan man nok påstå, om enn med visse forbehold. Det som er vanskeligere å forsvare er at den skulle være mer rytmisk enn annen type av musikk, både innenfor klassisk musikk (for eksempel Stravinskijs verk) og fremfor alt innen folkemusikk finnes det utstrakt bruk av rytme som det viktigste musikalske elementet. Det faktum at begrepet «rytmisk musikk» faktisk blir brukt ved mer enn en utdanningsinstitusjon i Norge som en samlebetegnelse på vestlig musikk som ikke er klassisk/kunstmusikalsk basert eller folkemusikk, er derimot et sterkere argument for å anvende seg av begrepet «rytmisk musikk» i en masteroppgave skrevet på norsk. Derfor holder jeg meg til dette begrepet, om enn med en klar innsikt i at det er et begrep som ikke til fulle strekker til for å dekke det innholdet det søker å dekke.

2.1.3 Sjangerproblematisering

Det finnes mang måter å dele inn rytmisk musikk på. Eksempler på dikotomier kan være:

Kommersiell – Ikke-kommersiell

Jazz – Pop

Kvinnelig – Mannlig

Svart – Hvit

Bluesbasert – Gospelbasert

Notert – Improvisert

Selv mener jeg at man skal være forsiktig med å anvende seg av slike absolutte verdier når det kommer til sjangerinndeling. Når alt kommer til alt er det en kombinasjon av så mange ulike parametere som gjør en sangstil til en sangstil. Det kan derfor kanskje være mer nyttig å komme med uttalelser som er mer sjangerspesifikke, som for eksempel:

«Mannlig soulvokal tar ofte i bruk falsett», «Deathmetal involverer ofte growling», «Det er vanlig å waile i moderne R&B», «belting er et ”must” for envær musikalartist».

Alle disse uttrykkene inneholder en viss del av riktighet, men de utelukker mye og inkluderer lite, for eksempel er det i death metal også vanlig å bruke falsett, og belting er like vesentlig for R&B- artister som musikalartister.

David Brackett sier i sin artikkel *Musical meaning: genres, categories and crossover* (Brackett i Hesmondhalgh/Negus 2002:67) at «genres are not defined by characteristics of musical style alone but also by performance rituals, visual appearance, the types of social and ideological connotations associated with them, and their relationships to the material conditions of production». Videre sier han at: «Genres do not consist of essential, unvarying characteristics, but rather exists as a group of stylistic tendencies, codes, conventions, and expectations that become meaningful in relation to one another at a particular moment in time» (Ibid.). Han sier dermed at sjangere ikke er statiske, men at de er avhengige av og knyttet til et stort antall elementer, både av ren fysisk karakter, og av mer idémessig karakter. Disse elementene former en enhet som innen en gitt sosial og kulturell kontekst tolkes som sjangertrekk. Derfor vil jeg forsøke å definere rytmisk sang ved hjelp av en forsiktig, subjektiv sjangerinndeling, som jeg har basert på egen erfaring, de elementene Brackett nevner, og sjangerforståelse.

Jeg har valgt å dele rytmisk sang inn i tre enheter. Det er henholdsvis jazzbasert vokal, rockebasert vokal og R&B- basert vokal (se figur 2.1). I analysedelen kommer jeg til å ta for meg tre låter som passer inn i de tre hovedkategoriene og analysere disse innspillingene på grunnlag av denne inndelingen.

	Jazzbasert vokalstil	Rockebasert vokalstil	R&B- basert vokalstil
Stilarter:	cool jazz, swing, bop	grunge, heavy metal, roots	soul, R&B, Hip Hop
Sang- teknikker:	vocalise, scatting, ornamentering	dist, growl, falsettsang, separering	wailing, belting, separering, shout
Figur 2.1: En forsiktig sjangerinndeling i tre, med eksempler på musikk som hører til i hver av kategoriene.			

Noen grundigere sjangerinndeling ligger utenfor denne oppgavens rammer², og for en klassisk sanger er det kanskje viktigere å fokusere på de stiltrekk som gjør rytmiske sangstiler til ikke- klassiske, fremfor å fokusere på det som gjør dem forskjellige fra hverandre.

2.1.4 Rytmisk sang

Hovedtrekket ved rytmisk sang er at den er sterkt knyttet til et personlig uttrykk. Det å ha sin egen identitet som sanger har lenge vært et vesentlig punkt, noe som henger mye sammen med den rytmiske musikkens nære bånd til innspillingsteknikkens utvikling, og mikrofonenes forbedring og muliggjøring for å senke ut- volumet på stemmen i forhold til resten av instrumentene. Der operasangere måtte utvikle stemmen for å bære i store konsertsaler, får den rytmiske sangeren mulighet til å eksperimentere med alle spektrene i stemmen, både de helt svake og de sterkere. I det personlige uttrykkets posisjon for rytmisk sang blir også eksperimentering vesentlig. Spørsmål som handler om identitet: Hvem er jeg? Hvordan høres jeg ut? har blitt et hett tema blant populærmusikkforskere. På grunn av denne eksperimenteringen med mikrofonbruk, og jakten på å finne sin egen identitet har det innen rytmisk sang utviklet seg et vell av lyder som etter hvert har etablert seg som spesifikke for enkelte underkategorier innen rytmisk sang.

Associate Professor of Voice ved Berklee College of Music, Anne Peckham, nevner i sin bok *The Contemporary Singer* (2000) fire elementer den klassiske sangeren kan jobbe med for å bli bedre til å synge rytmisk musikk. Hun nevner vibrato, diksjon, tonekvalitet og volum. Dette er rent sangtekniske elementer som for den klassiske sangeren er helt annerledes enn for den rytmiske. I tillegg har jeg funnet frem andre elementer som jeg ser som viktige for den klassisk skolerte sangeren. Til sammen blir det:

Improvisasjon og personliggjøring. Grunnessensen i rytmisk musikk er for veldig mange musikere og sangere det personlige uttrykket. I kapittel 2.2 går jeg igjennom improvisasjonens utvikling, og vokale improvisasjonsteknikker.

Teksttolkning/ fraserings. Hvordan man tolker teksten, og hvordan man bruker den som et rytmisk hjelpemiddel er vesentlig. Fordi man har en annen form rytmisering på basis av teksten, blir også fraseringsen i rytmisk sang annerledes fra den i klassisk.

² For mer om sjangerinndeling se www.allmusic.com. Dette er en nyttig portal for oversikt og sammenheng mellom artister og sjangere.

Gehørbasert innlæring. Låtene har som oftest kommet til gjennom improvisasjon, og det er vanligst å lære seg låtene via gehør i større grad enn et ferdig notebilde.

Rytmefølelse. Følelsen av en spesifikk grunnpuls er svært tilstedeværende i de aller fleste rytmiske sjangere. Jeg kommer tilbake til forskjellige rytmiske elementer som kan være fremmede for klassiske sangere senere.

Klang/ tonekvalitet. Til stor del utgår klangbruken i rytmisk sang fra talestemmen, eller brystregisteret, dette kan være en stor utfordring for klassiske utøvere som til stordel utgår fra hoderegisteret. I tillegg ligger det til en viss grad mye teknikk i abrupte klangbytter, og en del ting som for en klassisk sanger er «ulovlige», blir i en rytmisk sammenheng ekspressive effekter. Eksempler på tonekvaliteter som er spesifikke innen rytmisk sang er bl.a. belting, twang, growl og dist. Jeg kommer tilbake til en mer detaljert beskrivelse av disse i et senere kapittel.

Vibrato. Vibrato utvikles på forskjellig måte i rytmisk og klassisk sang. I tillegg finnes det en del rytmiske sangstiler som er så godt som vibratoløse. Andre igjen har vibrato på nesten hver eneste tone. I rytmisk sang snakker vi om popvibrato, og naturlig vibrato.

Diksjon. Diksjon i rytmisk sang handler mye om tekstformidling, og rytmisering. Der vokalene har størst rom i klassisk sang, er det konsonantene som tar plass i rytmisk sang.

Volum Volumendringer henger sammen med valg av tonekvalitet og mikrofonbruk.

Intonasjon. I klassisk musikk er det et sangideal alltid å treffe rett på tonen. I rytmisk sang kan en mer glidende intonasjon ofte være en effekt. Spesielt det å treffe tonen litt for lavt, for siden å gli opp er vanlig. I tillegg er det i rytmisk musikk vanlig å ta i bruk blåtoner, altså å bevisstgjøre bruken av kvarttoner på enkelte tonetrinn i en skala.

Sjangeregne sangteknikker. Rytmisk sang har akkurat som klassisk sang endel teknikker som er egne for hver spesifikk sjanger. Eksempler på dette er bl.a. wailing og separering. Dette er også uttrykk jeg kommer tilbake til.

I de følgende kapitler gjør jeg en grundig gjennomgang av disse ti punktene slik at jeg får et begrepsapparat å arbeide med i den musikalske analysen i kapittel tre. Jeg vil i kapittel fem, med hjelp av den auditive analysen, gjennomgå hva man som klassisk sanger kan gjøre for å lære seg alle disse ti stiltrekkene.

2.2. Improvisasjon

I dette kapittelet tar jeg for meg improvisasjon som begrep, som teknikk og som stilelement i rytmisk musikk. Jeg begynner med en historisk oversikt, og en diskusjon om hva begrepet

innebærer i dag, for deretter å gjøre en definisjon av begrepet. Videre tar jeg for meg hvordan improvisasjon kobles til risiko og improvisasjon sett i ett kjønnsperspektiv. Tilslutt tar jeg for meg vokale improvisasjonsteknikker innen rytmisk musikk. Jeg kommer til å gjennomgå mer om improvisasjon som sankteknisk metode for å frigjøre stemmen i kapittel 3.

2.2.1 Historisk oversikt

«Många tror att det före 1900- talet bara fanns klassisk musikk och lite folktjösan (gamla tidens P2), och att amerikanarna därefter infiltrerat europeisk musikliv med trummer, elinstrument och improvisation. När man tror så, har man gått i Den Klassiska Fällan (DKF).»
(Gunno Klingfors 2003)

Musikkprofessor Gunno Klingfors utsagn fra boken *Retro.nu* (Liber 2003) er kanskje litt sensasjonspreget, men poenget hans er godt. Det er en vanlig misoppfatning at klassisk musikk aldri har hatt noen forbindelse med improvisasjon. Mye av årsaken til det ligger nok i det notasjonshegemoniet som har preget store deler av nittenhundretallets musikkvitenskap. Fra slutten av 1800- tallet og frem mot dagens musikkvitenskap har det vært et stort fokus på komponistens viktighet og rolle, og tilsidesatt utøveren slik at denne kun er en formidler av komponistens idéer. Fri tolkning og improvisering har blitt utelatt som stilelementer i denne klassiske musikkolkningen. Følgende sitat fra Grove Music Online som jeg også henviste til i innledningen, er med på å stadfester denne tesen: «(...) before the 1970s the field of musicology tended to treat improvisation as a 'craft', in contrast to the 'art' of composition» (Grove Music Online: Improvisation 2007). I historieskrivningen har man opp i gjennom tidene hatt et behov for skape skiller og båser, slik at man skal kunne skape klarhet i sin egen historie. Man skiller på høy- og lavkultur, og på «vår» musikk og «deres» musikk. Dette er en tendens i mennesket, først påpekt av den tyske filosofen G W F Hegel (1770-1831), at man er seg selv bevisst først i møte med andre. I denne atskiltheten mellom seg selv og den andre finner man en følelse av fremmedgjøring, hvilken man forsøker å løse ved syntese (Singer 1985:56-63). Hegels tanker om dette kalles *the otherness*, vår tendens til å fastsette annerledesheten som faktor for å forstå oss selv, har preget filosofer og samfunnsvitere i ettertiden og blitt utviklet videre via psykoanalytikeren Jacques Lacan (1901-1981) og litteraturprofessor Edward Said (1935- 2003). Også i musikkvitenskapen har denne tankegangen være med på å betone ekstremer og forskjeller mer enn likheter, for eksempel mellom klassisk musikk og rytmisk musikk, og mellom komponert musikk og improvisert musikk.

Improvisasjon og notasjon har i vår tid blitt en dikotomi, men fra tidligere tider levde de to begrepene mindre atskilt fra hverandre. Improvisasjon som begrep ble først på 1400/1500-

tallet tatt i bruk i europeisk musikkliv. Først da finnes det dokumentasjon som beskriver det «å synge etter boken». Flere og flere musikere lærte seg noter på denne tiden. Før den tid var antakeligvis forskjellen mellom improvisert og notert musikk minimal (Klingfors 2003:34-35).

Improvisasjon var på 800- tallet og fremover en vokal kunstform, uttrykt gjennom den trestemmige, kontrapunktiske sangstilen organum. Organum er beskrevet i kirkelige lærebøker allerede så tidlig som på 800- tallet. Frem til ca. 1280 var det helt nødvendig for sangerne å ha kunnskap i denne improvisasjonsformen, ettersom en avansert notasjonsform ennå ikke var utviklet. Forløperen til vårt notasjonssystem, mensuralnotasjonen ble utviklet nettopp ca. 1280.

Rundt 1430 begynte en endring å skje. Musikken ble oftere firstemt i stedet for trestemt, basstemmen ble mer viktig for harmoniene, og en tydeligere dur/moll-følelse ble vanlig. Dette førte til at improvisasjonens utvikling fortsatte i en annen retning. Den tidligere kollektive improvisasjonen ble erstattet med diminuering og ornamenteringsteknikker basert på individuelle prestasjoner. Diminuering betyr å forminske noteverdier, altså at man utsmykker lange toner med raske løp og melodiske figurer. Ornamentikk henspiller på all annen utsmykning og fortolkning av notebilder (Klingfors 2003:35-37). Ornamenteringsteknikker som er blitt beskrevet i lærebøker fra 1500/1600-tallet har man funnet igjen i nåtiden hos kristne sangere i Midtøsten. Denne utviklingen fra kollektiv improvisasjon til individuell improvisasjon er til stor grad lik med den utvikling improvisasjonen har gjennomgått i jazzhistorien, fra kollektiv improvisasjon i Dixieland- og New Orleans- jazz til individuelle improvisasjoner i bebop og cooljazz.

Fra 1500 til 1900 har det som er blitt vår vestlige musikalske kanon utviklet seg. På samme tid har improvisasjonsdelen av denne musikken blitt mindre og mindre vesentlig, og notasjonsdelen blitt alt mer viktig.

2. 2. 2 Improvisasjon – et definisjonsspørsmål

Forskning på improvisasjon i nyere tid har vært neglisjert utenfor jazz- og musikketnologikretser, men de seneste 30 år har fokuset endret seg noe (Grove Music Online: Improvisation 2007).

Som jeg nevnte i forrige del er all rytmisk musikk til stor del gehørbasert. Det betyr ikke at man ikke bruker notasjon i rytmisk musikk, derimot så betyr det at det rytmiske aspektet av lydbildet vanskelig lar seg nedtegne, og at tolkningen av noterte stykker til stor grad er mye friere enn i klassisk musikk. Og det er her den improviserende delen av musikken kommer

inn.

Det finnes et mylder av måter å tolke begrepet «improvisasjon» på. Jeg vil forsøke å redegjøre for de viktigste, og ut i fra dette arbeidet, velge å bruke den begrepstolkningen som jeg finner mest relevant.

Først og fremst kan man definere «improvisasjon» i en snever forstand og i en vid forstand. Den snevre tolkningen er at improvisasjon er å finne på noe helt nytt, som for eksempel i jazzens soloer.

I *Penguins Dictionary of Music* finnes en slik definisjon av improvisasjon: «to perform according to spontaneous fancy, not from memory or from written copy – though often a performer improvises ‘on’ (i.e. round about) a given tune» (London 1997)

Improvisasjon i vid forstand kan tolkes på to ulike måter. Det kan tolkes som evnen til å handle spontant, både i musikalske sammenhenger, og i dagliglivet, og som personliggjøring av musikk. Jeg velger å hvile ved denne siste vide tolkningen av begrepet «improvisasjon». Denne definisjonsmåten finner vi igjen i Grove Musics definisjon av improvisasjon som «immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between» (Grove Music Online: Improvisation 2007). Spesielt viktig synes jeg det siste tillegget anything between eller, oversatt til norsk, alt midt i mellom er et viktig poeng i denne sammenhengen. Det åpner opp for en videre tolkning av begrepet «improvisasjon» enn det som gjøres i Penguins Dictionary. Den neste setningen i Groves definisjon av improvisasjon lyder som følger: «To some extent every performance involves elements of improvisation» (Grove Music Online: Improvisation 2007), altså at all musikalsk opptreden inneholder elementer av improvisasjon. Det sier jeg meg også enig i.

To musikketnologiske seminarer fant sted i 1983 og 1984. Her diskuterte man improvisasjon i muntlig tradert musikk, og definisjonene av improvisasjon man kom frem til der er at «improvisasjon er komposisjon i stunden» og «improvisasjon er virkeliggjøringen av musikalske modeller» (Lundberg 1994:25).

De musikketnologiske definisjonene er også relevante måter å se på improvisasjon på, men allikevel er ikke nyansene like tydelige som i Grove Music- definisjonen, derfor er det den definisjonen som kommer til å være basis for mitt bruk av begrepet «improvisasjon» i denne oppgaven. Oversatt til norsk vil den lyde som følger:

Improvisasjon er umiddelbar komponering gjort av utøverne, eller en utdyping eller justering av et eksisterende rammeverk, eller alt midt i mellom. Til en viss grad involverer alle opptredener elementer av improvisasjon.

2.2.3 Improvisasjon som risikosport – kjønnsperspektiv på improvisasjon

women³ and jazz? what? women's jazz festival? tv specials and films about jazzwomen? why? who cares? they've been overlooked by history? they should have been – what have they done that's worthwhile? everybody knows can't no woman blow no saxophone or beat no drums. somebody just gave them a gig knwing there's always a sucker ready to give up some money to see some broads, no matter what they doing. hell! i never heard of a men's jazz festival. hmmmmp! ain't that reverse discrimination? why don't they sponsor a men's festival? hmmmmp! what about that? huh? (gossett/Johnson 1995: 211)

Slik starter artikkelen *jazzwomen: they're mostly singers and piano players. only a horn player or two. hardly any drummers*, skrevet av feministen hattie gossett. Ikke nok med at dette utdraget representerer et kvinnesyn som kjennes utdatert, men som dessverre lever i beste velgående, det utstråler også en nedvurdering av sang som instrument. Sangere står i følge jazzhierarkiet lenger ned enn for eksempel saksofonister og trompetister. Jeg tror at det er viktig å se sammenhengen mellom sangere, deres kjønn, og deres karrieremuligheter. I jazzhistorien ser vi at de fleste store sangerne er kvinner. De største inkluderer Billie Holiday, Sarah Vaughan og Ella Fitzgerald. Vi ser også at etter hvert som jazzten utviklet seg ble den en stilart som ekskluderte kvinners deltakelse ettersom den gikk mot en mer instrumental linje. Samtidig er det viktig å se at sangere har et mye større økonomisk potensial enn instrumentalister. I populærmusikken finnes det et nærmest umettelig behov etter nye sangere, og i popmusikken finnes det mye større økonomisk kapital enn i jazzmusikken. Skillet mellom jazz og pop oppsto omtrent samtidig med, og som en konsekvens av at jazzten ble mer og mer instrumental. De fleste sangerne som hadde jazzkarrierer, som for eksempel Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Frank Sinatra og Sarah Vaughan, ble i større eller mindre grad en del av popmusikkens stjernehimmel. Musikalsk sett holdt de seg innen jazzens rammer, men ingen av dem fulgte og fremprovoserte jazzmusikkens utvikling slik som de instrumentale utøverne, eksempelvis som Miles Davis gjorde. Dette er det flere som har påpekt, blant andre den indiske jazzjournalisten Nirranjan Jhaveri, og denne flukten til populærmusikkindustrien har hatt påvirkning på utviklingen og vurderingen av jazzsang. For meg er det tydelig at det ikke er innen jazzens domene at rytmisk sang og også rytmisk sangimprovisasjon har fått utvikle seg, men derimot innen gospelen. Gospel har fra begynnelsen av vært en ren vokal sangstil, og de afrikansk- amerikanske popstjernene som

³ Forfatteren hattie gossett har selv valgt å skrive teksten uten store bokstaver

begynte å dukke opp på 50- og 60- tallet, så som Sam Cook, Ben E. King, Aretha Franklin og James Brown, hadde alle sin bakgrunn fra gospelmiljøet. Det samme hadde Sarah Vaughan. Jeg vil gjerne få lansere en tankerekke som tar for seg dette. Ettersom mange jazzvitere mener seg å påstå at jazzsangen er underutviklet i forhold til instrumentaljazzen, og ettersom de virkelig store stemmene i større og større grad befinner seg i populærmusikkens sfærer, må det jo ha en betydning for utvikling av både jazzstemmen og popstemmen⁴. Jeg har selv alltid sunget både jazz og popmusikk, men har også opplevd å få mer så kalt «cred» for å synge jazz enn pop, altså at man blir tatt mer på alvor dersom man holder på med jazzmusikk. Jeg har lært veldig mye om improvisasjon og fri tolkning ved å holde på med jazz, men den sangteknikken jeg har opparbeidet meg har jeg fått like mye ved å lytte til og imitere popsangere som jazzsangere. Jeg tror at siden jazz har opparbeidet seg en status som «kvalitetsmusikk» på lik linje med klassisk musikk, ved å intellektualisere og institusjonalisere musikken, har jazzsangerne dermed nytt godt av denne statushevingen også, selv om de ikke nødvendigvis rent stemmeteknisk er «bedre» enn popsangere. Ulempen ved å være kvinnelig jazzsanger er at man ofte er mer ensom i sin utviklingsprosess. Synger man i et gospelkor i USA, eller her i Norge, et tensingkor, har man et mye mer fruktbart miljø for å bli bedre på å synge. Kanskje er det sånn at for å bli en bra sanger må man befinne seg i et stimulerende og kreativt miljø med likesinnede, i alle fall må man høre på andre som holder på med det du gjør selv også. Kan det da være at fordi man i gospelmiljøer befinner seg sammen med mange andre som holder på med eksakt det samme som det du gjør, så blir man bedre via denne fruktbare konkurransen? Jeg syns i alle fall at det er vesentlig å problematisere dette i min oppgave, ettersom det er altfor lett å glemme hvor nært beslektet jazzsang er til popsang.

Silje Valde Onsrud tar også opp kvinnens rolle i jazzsammenheng i sin hovedoppgave *Sang - kvinners selvfølkelige praksis i jazzfeltet?* (Oslo 2004) og også her diskuteres problematikk rundt kvinner og jazz. Hun har gjort intervjuer av fire norske kvinnelige jazzvokalister, og undersøkt hvordan de stiller seg til en rekke spørsmål og problemstillinger i forhold til deres yrke. Det som jeg finner interessant med denne oppgaven er hvordan de kvinnene som intervjues alle virker som sterke kvinner med et uproblematisk forhold til sin rolle som kvinne i et mannsdominert miljø. Alle intervjuobjektene er enige i at det er viktig å ta opp en debatt rundt kjønn og jazz, men de er alle mer i tvil om hvilken rolle de selv kan spille i denne

⁴ I det følgende avsnittet bruker jeg termen ”pop”, og refererer da til sangere som virker i en populærmusikalsk sfære, være seg det er popsang, soul, rock eller beslektede stilarter.

debatten (Onsrud 2004: 70). Onsruds utvalg av intervjuobjekter må sees som representativt for det norske jazzmiljøet, ettersom de representerer ulike generasjoner, og alle er aktive i dette miljøet. Guro Gravem Johansen gir i et debattinnlegg i *Jazznytt* et godt argument for hvorfor disse kvinnene ikke har så mye å komme med i debatten. Hun påpeker det faktum at «desse [kvinnene] er jo tross alt dei som har klart seg, og kanskje til og med dreg vekslar på å vere i kjønnsleg mindretal» (Onsrud 2004: 67). Jeg må si meg enig i Gravem Johansens uttalelse, de fleste kvinner som lykkes i et mannsdominert miljø er ofte sterke og uavhengige. Men jeg opplever at det finnes en annen gruppe kvinner i musikkmiljøer også. Jeg har selv opplevd å støte på sangere som ikke har noe reflektert forhold til sin rolle som kvinne/sanger, men som gjerne stiller opp på rollen som dette og dermed er med på å opprettholde skillene. Jeg tror at det er ekstremt viktig for kvinner som opererer i jazzmiljøer, og kvinner som befinner seg i mannsdominerte miljøer i allmennhet, og ha et bevisst forhold til sin posisjon, og bygge opp sin identitet med hjelp av respekt og kunnskap. Man skal ikke fornekte sin kvinnelighet, men man skal heller ikke godta sjåvinistiske holdninger, være seg de er beviste eller ubeviste.

En tredje artikkel som tar for seg kvinner i jazz er fra utgivelsen *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue* (Middletown 2004). Artikkelen *Bordering on Community: Improvising Women Improvising Women-In-Jazz* skrevet av Sherrie Tucker. I denne artikkelen tas temaet anderledeset opp på en god måte. Denne artikkelen handler om kvinnelige jazzinstrumentalister, men den kan like gjerne appliseres på vokalister. Tucker har intervjuet forskjellige kvinnelige instrumentalister og fått deres kommentarer på hvordan det er å befinne seg i dere situasjon. En kvinne kommenterte det som at: «It's like if a guy plays a quarter note, it's worth more» (Tucker i Middletown 2004: 258). Dessverre er det lett å kjenne seg igjen i denne situasjonen, og det trengs løsninger på problemet slik at kvinner kan føle seg like hjemme i en jazzkontekst som menn. Et element som på lengre sikt kanskje kan være med på å bedre denne situasjonen finner vi i kjønns- og språkteori. I sitatet nedenfor poengteres det at risiko er en viktig del av det å improvisere:

One of the typical components of improvisation is that of risk: that is, the need to make musical decisions on the spur of the moment, or moving into unexplored musical territory with the knowledge that some form of melodic, harmonic or ensemble closure will be required. (Grove Music Online: Improvisation 2007)

Risiko er et emne forskeren Trine Annfelt ved NTNU har skrevet om i artikkelen *Kjønnede diskurser i musikk* (Annfelt i Gerrard/Melby 2004). Det er viktig for meg å presentere improvisasjon som en viktig del av en rytmisk vokabular. Samtidig er det slik at de fleste som sysler med improvisasjon i snever forstand faktisk er menn, og at sang, spesielt jazzsang, er et kvinnedomene. Dette vil jeg komme nærmere inn på nå.

Annfelt bruker statistikk hentet fra rapporten *Fra vugge til podium* (Norsk kulturråd 1999) som grunnlag for påstanden om at det er færre kvinnelige enn mannlige studenter innenfor rytmisk musikk. Ser man på tallene i denne rapporten viser det seg at i 1999 var til sammen bare 8,7 % av de rytmiske musikkstudentene i Norge som var kvinner. Videre argumenterer hun for at jazz ofte blir omtalt ved bruk av kjønnede begreper som da for eksempel «risiko». La oss se nærmere på denne argumentasjons- rekken. Annfelt siterer Dorte Marie Søndergaard, som «påpeker den kapasitet forskningstradisjoner som forankrer forskjeller i natur, har som normativitets- legitimerende redskaper» (Gerrard/Melby 2004:41). Det innebærer at dersom det er underforstått at jazzen og improvisasjonsmusikken forutsetter en stor grad av risikovilje, og risikovilje er et kjønnsladet ord forbundet med det maskuline, vil kvinner i denne sammenhengen kjenne seg tilsidesatt. Annfelt argumenterer derfor for en dekonstruksjon av begreper knyttet til jazz, som for eksempel «risikofylt». Hun skriver:

Arenaens forståelser av ”musikk”, ”talent”, ”musiker”, osv. dekonstrueres. Dette innebærer både å saumfare meningsinnholdet i og om musikk og forstå kjønn og musikk som produsert, reproduert og i endring gjennom kontekstuelle forankrede samspillprosesser. (Gerrard/Melby 2004:42)

Hun påpeker at vi mister en dimensjon av sakens natur når vi forklarer årsaken til at det er få kvinnelige og mange mannlige utøvere innen rytmisk musikk ut fra «ulike egenskaper eller historisk etterslep på arenaer som ligger fast» (Gerrard/Melby 2004:43). Hun siterer også Foucault og hans teorier om det språklige som makt. Videre trekker hun slutninger at dersom jazz ofte blir omtalt med maskuline metaforer vil den virke mindre tiltrekkende på kvinner. Hun sier:

Fordi meningsinnholdet i begrepet risikovilje diskursivt er så nær koblet til maskulinitet, er samtidig dette et tilbud på selvforståelse som i særlig grad er tilgjengelig for menn, på samme måte som meningsinnholdet i begrepet trygghetssøkende er spesielt tilgjengelig for kvinner. Koblingen til maskulinitet gjør også at omgivelsene lettere tolker inn risikovilje som en egenskap ved menn, noe som i sin tur er en form for drahjelp til å integrere dette som selvforståelse(...). Den stort sett allmenne tilslutningen til det etablerte innholdet i kategoriene ”jazz” og ”jazzmusiker” gjør dem samtidig motstandsdyktige mot endring. Dermed ligger det an til at avstanden mellom begrepsinnholdet i kategoriene ”kvinne” og ”jazzmusiker” fortsatt vil være vanskelig å overskride (Gerrard/Melby 2004:46-47).

Ser man da på sammenhengen mellom de statistiske fakta og Annfelts argumentasjon kan man lese at en dekonstruksjon og innholdsending av begreper som «jazz», «musiker» og «improvisasjon» må til før kvinner og menn er likestilt.

2.2.4 Improvisasjon – egne funderinger

Vi ser at det er ulike meninger om hva improvisasjon er. For meg er det mest nyttig å vurdere improvisasjon ut ifra et ikke-sjangermessig ståsted, og ut ifra min posisjon som sanger.

Å skille improvisasjon fra tolkning kan i mange sammenhenger være nyttig, men i denne sammenhengen vil jeg presisere improvisasjon som en evne til å tolke, altså at tolkning er en slags «improvisasjon light» Dette vil jeg fordi så mange sangere finner begrepet «improvisasjon» ganske farlig og utilnærmelig. Derimot er «tolkning» et vanlig begrep innen sangverden, og mitt håp er at dersom man ser sammenhengen mellom improvisasjon og tolkning vil det senke terskelen for improvisasjon blant sangere.

2.2.5 Rytmisk vokalimprovisasjon

Det finnes mange forskjellige improvisasjonsmetoder innefor rytmisk sang, derfor kan det være greit å liste opp de vanligste begrepene man kan støte på innenfor ulike stilarter. Metodene a – e er mest vanlige å støte på i jazzsammenhenger, mens f –k også er svært vanlige i andre rytmiske sjangere som pop, soul, country og rock.

- a. kollektiv improvisasjon
- b. individuell improvisasjon- scatsang
- c. horisontal/vertikal improvisasjon
- d. modal improvisasjon
- e. tekstbasert improvisasjon
- f. call & responseimprovisasjon
- g. waling
- h. rytmisk improvisasjon
- i. ornamentering/ forsiring
- j. personliggjøring og fortolkning
- k. ad lib.

a.) Kollektiv improvisasjon

Kollektiv improvisasjon er et tidlig stadium av improvisasjonsutviklingen. Vi finner igjen kollektiv improvisasjon fremst i to sjangere. Det er i New Orleans/Dixieland-jazz, og i gospel. Som navnet antyder betyr kollektiv improvisasjon at man improviserer samtidig og i forhold til hverandre innad i en gruppe

b.) Individuell improvisasjon/ scatsang

Dette er en sjanger som i hovedsak befinner seg innen jazzmusikken. Denne formen for improvisasjon er ordløs, og baserer seg gjerne på det harmoniske grunnlaget som finnes i akkordskjemaet til en gitt låt. Scatsangens store foregangsskikkelser er jazzfigurer som Ella Fitzgerald og Louis Armstrong. Å scatte krever stor kunnskap innen jazzharmonikk, være seg gehørbasert eller teoretisk innlært, og mange forskere betoner det risikofylte ved denne formen for improvisasjon.

c.) Horisontal/ vertikal improvisasjon

Termene horisontal og vertikal improvisasjon finner vi først og fremst innen jazzen. Kort fortalt baserer horisontal improvisasjon seg på den melodiske strukturen i en låt, mens vertikal improvisasjon baserer seg på det harmoniske grunnlaget i en låt.

d.) Modal improvisasjon

Modal improvisasjon finnes igjen i folkemusikk i hele verden og i tidlig klassisk musikk. Modaljazz betegner en subkategori av jazzen som i løpet av 1950- og 60-tallet utviklet seg. Modal improvisasjon baserer seg rundt en borduntone og en gitt skala ut i fra denne tonen, og har dermed en helt annen harmonisk puls enn en improvisasjon rundt en standardlåt.

e.) Tekstbasert improvisasjon

For en sanger vil ofte teksten stå sentralt i tolkningen av en låt. Tekstbasert improvisasjon henviser til at man tar utgangspunkt i teksten, mer enn i melodien når man tolker en låt, og at man improviserer rundt denne i stedet for rundt melodien eller harmoniene.

f.) Call & response

Call & response er en ganske gammel form for improvisasjon og baserer seg på kommunikasjon mellom to eller flere sangere. For eksempel er veldig mye av Negro Spiritualmaterialet basert på denne formen for improvisasjon, der har man en forsanger som synger en frase, og så blir denne frasen gjentatt med variasjon av resten av sangerne.

g.) Wailing

Wailing er en betegnelse som stammer fra gospelen og er kanskje en av de mest utbredte

improvisasjonsformene innen populærmusikken i dag. Vi finner spesielt mange artister som wailer i R&B og soulmusikken. Wailing er det som man i tidligere tiders kunstmusikk kalte diminusjon, altså at man tar en lang noteverdi og forkorter den i mange små. Kjente artister som wailer er Mariah Carey og Beyoncé Knowles.

h.) Rytmask improvisasjon

Rytmask improvisasjon henviser til å gjøre endringer i en låt på det rytmiske nivået, med hjelp av forskyving av fraser, synkopering og pauser.

i.) Ornamentering/ forskiring

Ornamenteringer og forsiringer er små melodiske endringer av melodilinen. Wailing kan sies å være en utviklet versjon av ornamentering. Disse teknikkene er vanlig innen så godt som all rytmisk musikk.

j.) Personliggjøring/ fortolkning

Å personliggjøre en låt er den ytterste konsekvensen av alle de overnevnte improvisasjonsteknikker. Det er ikke noe poeng å anvende seg av noen av de andre teknikker om ikke målet hele tiden er å fortolke låtmaterialet på sin egen personlige måte.

k.) ad lib.

Ad lib. er forkortelse for ad libitum, et latinsk uttrykk som kan oversettes med «etter eget ønske». I klassiske sammenhenger betegner ad lib. fritt spill, særlig med tanke på rytmen, det kan også betegne deler av et musikkstykke som kan sløyfes. I rytmisk musikk står ad lib. for fri melodisk improvisasjon for vokalisten, og det er særlig vanlig mot slutten av låter hvor en strofe gjentas mange ganger.

2.3 Teksttolkning.

Hvordan man tolker teksten, og hvordan man bruker den som et rytmisk hjelpemiddel er vesentlig. Rytmask sangs nære bånd til talestemmen, valg av språk, og mikrofonbruk gjør tekstfortolkningen til en helt annen ting for rytmiske sangere enn for klassiske.

2.3.1 Talestemmen

Det at rytmisk sang ligger så nære talestemmen gjør at en klassisk sanger må tenke helt annerledes når det foreligger en tekst. Det beste man kan gjøre er å lese teksten som den står, og finne frem til hva man selv finner viktig. Det som er viktig for en klassisk sanger å notere seg, er at man i rytmisk musikk står mye friere i forhold til hva man vil vektlegge i en tekst, og teksten henger svært tett sammen med det rytmiske bildet. For en klassisk sanger er det

vokalen som står i sentrum, mens for en rytmisk sanger er det konsonantene som er i fokus. Eller rettere sagt samspillet mellom konsonanter og vokaler. For eksempel: frasen «Oh its a long long way», en tekstfrase hentet fra *September Song* av Kurt Weill og Maxwell Andersson, vil en klassisk sanger vektlegge vokalene «Oh It's A lOng lOng wAy», mens en rytmisk sanger heller trekker sammen frasen, og dveler ved konsonantenes rytmiske, og melodiske betydning for innholdet «Oh iTS a Long Long WaY» (lytteeksempel 1).

2.3.2 Frasering

Frasering i rytmisk sang betyr det samme som i klassisk sang. Innen rytmisk sang finnes det sjangeregne fraseringsmåter som alle er knyttet til andre elementer, og som blir dekket i kapitlene om diksjon, tolkning og personliggjøring.

2.3.3 Musikalsk tolkning

Musikalsk tolkning i klassisk musikk og musikalsk tolkning i rytmisk musikk er to helt forskjellige ting. I kapittelet om stemmen i Simon Friths bok *Performing Rites* (New York 1996) finnes det et lengre, beskrivende utdrag som tar opp forskjellen mellom en rytmisk og en klassisk sangers funksjon. Sangeren Libby Holman beskriver sin sang som «sometimes (...) purposefully hideous», hun sier videre at «I try to convey anguish, anger, tragedy, passion. When you're expressing emotions like these, you cannot have a pure tone» (Frith 1996: 186). I klassisk musikk er disse uttrykkene avgjort på forhånd, gjennom det musikalske partituret (Ibid.).

2.4 Gehørbasert innlæring.

Låtene har som oftest kommet til gjennom improvisasjon, og det er vanligst å lære seg låtene via gehør i større grad enn et ferdig notebilde. Derimot har man et mye større fokus på akkordene. For en klassisk sanger kan dette være en utfordring. Som Sigrun Eng påpeker i sin hovedoppgave *Do you speak jazz?* (Oslo 2005) «selv om klassiske musikere normalt lester noter godt, har de vanligvis bare overflatisk kunnskap om akkorder og akkordsymboler» (Eng 2005: 84). Hun sammenligner i sin oppgave musikk med språk, og sammenligner det å lære seg å spille jazz som klassisk musiker med det å lære seg et fremmedspråk. I denne sammenhengen velger hun å sammenligne akkordsymboler med ord og akkordprogresjoner med setninger. Jeg finner denne metaforbruken interessant. Å vite hvordan en akkord låter blir som å vite hva et ord betyr, mens ikke før man vet i hvilken sammenheng akkorden står forstår man innholdet, på samme måte som et ord kan få ulik verdi alt ettersom i hvilken

setning det er brukt. Å kjenne akkordprogresjoner er av stor verdi for innlæringen av en låt via gehør. For å lære seg meningen av akkordprogresjoner kan det derfor være nyttig å lytte mye til, og kopiere det artister gjør i den sjangeren man ønsker å lære seg. Eng påpeker til og med at å parodierte enkeltmusikere kan være med på å heve gehøret (Eng 2005: 90). Dette støttes også av Madura (1992) i og med hennes funn av sterke, tette bånd mellom vokaljazzimprovisasjon, jazzteorikunnskap, imitasjonsevne og jazzerfaring i avhandlingen *Relationships among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, previous musical experience, general creativity, and gender*. Det betyr at de sangerne hun undersøkte som hadde de beste improvisatoriske resultatene i all hovedsak hadde stor jazzteorikunnskap, men også god imitasjonsevne og jazzerfaring. Så for å bli bedre på å lære seg ting via gehør er det både viktig å forstå strukturer og oppbygging av den sjangeren man vil lære seg, og innarbeide et intuitivt gehør gjennom aktiv lytting, imitasjon og erfaring. I kapittel tre går jeg nærmere inn på både imitasjon og musikkteori som metoder for sangere.

2.5. Rytmefølelse

Grunnlaget for veldig mye av den rytmiske musikken er det rytmiske elementet og da i forhold til vanskelig gripbare termer som «swing», «groove», «feel» og «time». Jeg vil i dette avsnittet forsøke å forklare forskjellene mellom disse begrepene.

2.5.1 Swing

Swing betegner grunnpulsen i jazzmusikk. I 4/4- takt er betoningen på andre og fjerde slaget, i forhold til i klassisk musikk hvor betoningen oftest ligger på første og tredje slag. To svingte åttendedeler vil være tilnærmet lik en punktert åttendedel og en sekstenedel. Det vil si, at om man leser en standardlåt og det er et åttendedelsløp, er annenhver av tonene betont tyngre.

2.5.2 Groove

I rock og popmusikk betegner det at det groover det samme som swing gjør i jazzen. Groove henviser til grunnfølelsen i låten og er ofte vanskelig å nedtegne, da det som gjør en groove til en groove ofte foregår på mikronivå. En groove i rock og popmusikk er ikke en fast definert rytmisk form, men spiller mer på det rytmiske elementet i låten som gjør låten til det den er.

2.5.3 Feel

Feel betegner gjerne en mer overordnet følelse for låten, det er det som skiller klinten fra hveten når det kommer til rytmiske musikere. En sanger kan teknisk sett være dyktig, men har man ingen feel blir det uinteressant å følge med. Feel er en innsikt i fortolkningen av låtmateriale, tilsynelatende intuitivt, men ofte opparbeidet gjennom lang tids innlæring i en sjanger. Feel er et ikkemusikalsk element som spiller inn og gjør fortolkeren bra eller ikke.

2.5.4 Time

Time handler om å starte og slutte hver tone på eksakt rett sted i låta. Som Daniel Zangger Borch sier det i Stora Sångguiden: «tajming går ut på att få alla toner att börja och sluta exakt där de ska, genom att tolka tonstart och tonslut utifrån den egna kreativiteten i samarbete med kompet.» (Zangger Borch 2005:79)

Altså, timing er avhengig av egen teknikk i samarbeid med kompet, timing må altså opparbeides i samspill med andre.

2.5.5 Rytmen i kroppen

Det rytmiske momentet sitter ikke bare i stemmen, men også i hele kroppen (Zangger Borch 2005: 79). For å kunne leke med det rytmiske bildet av en låt er det vesentlig å kjenne låtens grunnpuls, altså kjenne tempoet i låta. Derfor er det viktig at når man øver på egenhånd bruker metronom aktivt. På den måten vil tempoet sette seg grundigere. I min tid på musikklinja på videregående hadde vi en hørelærelærer som utpekte sangere som de allment dårligste rytmiske av alle instrumenter. Hun tok nok ikke så veldig feil, ettersom sanglærere tenderer å fokusere på andre ting en rytme. Derfor er det desto viktigere å øve opp sin egen rytmiske evne. Det er fullt mulig å øve opp det rytmiske gehøret, slik at man selv kan sette tempo rett uten hjelp av metronom. Man står mye friere til å improvisere fritt dersom man kjenner låtas tempo og puls.

2.5.6 Ghost notes

En tredje ting som man som sanger bruker for å forsterke det rytmiske er såkalte ghost notes. Ghost notes er egentlig et uttrykk som først og fremst er vanlig blandt trommisere, som markeringer utenfor taktslagene - mikrorytmiske elementer - men enkelte sangere har tatt i bruk dette effektfullt. Ghost notes er «svaga toner spelade eller sjungna mellan de ordinarie tonerna» (Zangger Borch 2005: 79). De er altså små rytmiske markeringer, hvor tonehøyden

er underordnet det rytmiske lydmaterialiet. Typiske eksempler på sangere som benytter seg av ghost notes er James Brown og Michael Jackson. Begge bruker ghost notes som en slags signatur på låtmaterialet, til en sånn grad at man kan kjenne igjen sangeren på ghost notes-bruken. Ghost notes er mest utbredt blant soul-, R&B- og funksangere.

2.6 Diksjon

Diksjon i rytmisk sang handler om to ting; enten å formidle tekst, eller å formidle rytme.

2.6.1 Konsonanter

Det er rytmefølelsen som til syvende og sist skiller en god rytmisk sanger fra en fabelaktig rytmisk sanger. Rytmen er en hovedsaklig ingrediens i rock, pop, soul så vel som i jazz (Zangger Borch 2005: 79). Rytmen henger mye sammen med en viss sjangerforståelse, men også med toneplassering og en aktiv bruk av konsonanter. I klassisk sang er det vanlig å dra ut på vokalene, for å få det så «sangbart» som mulig. I rytmisk musikk er det stikk motsatt: det er i konsonantene at rytmen sitter. Konsonantene brukes perkusivt i rytmisk musikk. Synger man linjen «Living for the City» som klassisk sanger ville det få det se omtrent slik ut: «Liiviiing foor the Ciiityyy». I rytmisk sang ville det være: «Lvin´ fr th Cty». Dette er selvfølgelig litt overdrevet, men gir allikevel et godt bilde av forskjellen på bruk av tekst i rytmisk og klassisk musikk.

2.6.2 Vokaler

Kort sagt kan man si at der klassiske sangere lærer seg å synge o, a og å – der lærer rytmiske sangere å synge æ, e og i. Vokalene er i stor grad bredere i rytmisk musikk. Slik at teksten «can you feel» vil på rytmisk språk bli «cææn u fiil» mens det på klassisk vil være «caan yo fyl». Dessuten bruker man igjen konsonantene for å flytte seg fremover. Myke konsonanter som l og m er med på å hjelpe vokalene med tekstinholdet. For å få til et jevnt lydbilde kan det være bra å plassere vokalene omtrent på samme sted, og da gjerne langt frem i munnen (Zangger Borch 2005: 58). Vokalene i norsk; a - e - i - o - u - y - æ - ø - å er ikke alltid like vokalene på engelsk. Det er det viktig å ta hensyn til når man øver. Synger man visesang, er det tilstrekkelig å fokusere på de norske lydene, synger man derimot mye engelskspråklig musikk er det viktig å fokusere på de engelske vokalene, og diftonger. Så mye av det rytmiske elementet ligger så grunnet i språket selv at det å synge på en overbevisende engelsk er så viktig at man ikke kan få sagt det nok. Det er viktig å virkelig lytte til det man gjør, det kan være effektivt å ta opp seg selv når man synger, det er den mest effektive måten å høre hva

man gjør feil. Det kan være fruktbart å fokusere på de lydene som er mest forskjellige mellom norsk og engelsk, som th, ch, sw, ck, gr, tr. I tillegg er det en del lyder som er tilsynelatende like på norsk og engelsk, men som ikke er det. Spesielt vokalene spiller en stor rolle her. U er ikke U, å lære seg forskjellene kan være fruktbart.

2.7 Klang.

Til stor del utgår klangbruken i rytmisk sang fra talestemmen, eller brystregisteret, dette kan være en stor utfordring for klassiske utøvere som til stordel utgår fra hoderegisteret.

Klangbruken er kanskje et av de mest avslørende punktene hos en klassisk sanger som forsøker å synge rytmisk. Jeg vil gi et eksempel. Den verdenskjente sopranen Kiri Te Kanawa har gitt ut et antall innspillinger av kjente jazz- standardlåter, bl.a. Kiri Sings Porter, hvor hun tolker Cole Porter- låter (lytteeksempel 2). Nå er det å anta at Te Kanawa på ingen måte forsøker å gi seg ut for å være en jazzsanger, det hun helt enkelt gjør er å tolke jazzlåter på sin måte. At hun tolker dem som jazzlåter, og ikke som showlåter, hvilket hun også godt kunne ha gjort ettersom de alle opprinnelig er hentet fra ulike show og musikaler, kan man høre på arrangementene, som er gjort i en storbandslik, eller om du vil, jazzlik stil. Det som gjør innspillingene verdt å høre på i denne sammenheng, er hvordan man ikke skal gjøre det dersom man vil ha et rytmisk uttrykk. Den instrumentale bakgrunnen kan være så jazzete man vil, men dersom det vokalistene slipper fra seg ikke er jazz, kan det i grunn være det samme. Det samme gjelder for rytmiske sjangere innbyrdes. Det å skille mellom jazzsang og popsang kan være like så utfordrende som å skille klassisk fra rytmisk.

Klassiske sangeres tendens til å trekke ned hodeklang er det som absolutt forvansker innlæringen av å synge rytmisk mest. Spesielt har sopraner vanskelig for dette, ettersom de som vanligst synger med en «ren hodeklang», mens mezzosopraner og alter er mer vant med å benytte seg av det nedre registeret og blandingsklang (Meyn 2006). Rytmisk sang har vi jo tidligere konstatert er talebasert og ligger mye nærmere den naturlige talestemmen enn klassisk sang.

Jeg vil nå presentere en del rytmiske klangunivers som ofte er fremmede for klassiske sangere.

2.7.1 Belting

Ikke noe emne innen sangteknikk har vært mer omdiskutert de seneste 30 år enn belting. I grunnen er belting et engelsk uttrykk, det kommer av «to belt out something», oversatt til norsk – «å skrike ut om noe». Uttrykket ble første gang brukt i sangsammenheng på

1940- tallet, og omtalte da sangstilen til Broadway- sangere som Ethel Merman og Judy Garland (Wells i Choral Journal 2006:3). Denne sangstilen har etterhvert kommet til å bli den mest vanlige innen rytmisk sang. Kontroversen som har oppstått rundt belting er at endel klassiske sangpedagoger har uttalt seg sterkt advarende mot denne sangstilen, ettersom de har ment at den er skadelig for stemmen. I *Dictionary of Vocal Terminology*, utgitt i 1983, har Cornelius Reid definert belting som:

the practice adopted by "pop" singers (particularly women) of driving the chest register too high in the tonal range(...) Belting is not a legitimate use of the mechanism and is extremely detrimental to vocal health. "Belters" frequently develop nodules on the vocal folds that require either long periods of rest or surgery for their removal. (Reid i Wells 2006: 2)

Dersom man som Reid gjør, og definerer belting som «driving the chest register too high in the tonal range», er det klart at belting er skadelig, ettersom dette fører til økt press på stemmebåndene. Men dersom man heller definerer belting slik sangpedagog og stemmeforsker Lisa S. Popeil gjør det i følgende sitat, er det ingenting som tilsier at belting skulle være skadelig:

I use the word belt to describe a specific style used in musical theater that is speechlike or yell-like in character and which uses a sensation I call "laryngeal lean," a sensation of laryngeal cartilage leaning forward against the skin of the neck as the pitch goes up. (This sensation can also be felt as the vocal cords being stretched from the front.) Though there's no consensus on terminology, I use belting as a general term meaning the use of the speechlike or yell-like sound in any number of vocal styles including, but not limited to, rock, jazz, country, and R&B. Simply put, belt is its own style used in musical theater which uses belting. Belting does not have to necessarily be loud; soft belting is an option but includes the definite sensation of "the lean." In classical production the larynx feels like it moves more deeply into the neck on the ascent of pitch and there is a vivid sense of head resonance on higher notes, unlike in belting, where there is no sensation of head resonance (Popeil 1999 i Journal of Singing).

Det som gjør denne definisjonen interessant, og etter min mening mer tungtveiende enn Reids definisjon, er at Popeil gir en nøyaktig fysiologisk beskrivelse av hva som skjer når man belter i forholdt til når man synger klassisk. Dette kan hun gjøre ettersom hun har vært med i en fysiologisk studie av dette eksakte fenomenet, ved hjelp av magnetisk resonanstomografi, videofluoroskopi og videolaryngoskopi. En annen ting som er verdt å merke seg er at hun gjør en differensiering mellom «belt» og «belting», der «belt» kun brukes i musikalsang, mens «belting» er en mer allmenn betegnelse på den rytmiske sangstilens klangideal. Thomas Cleveland har gjort en annen god definisjon av belting. Han sier at:

Chest voice is simply employing thyroarytenoid stiffening as high in the range as possible (...). Belting is different from taking the chest voice too high. Essentially, proper belt technique is a combination of resonance brightening while the vocal folds mix the two pitch changing mechanisms. (Wells 2006: 67)

For å si det på en annen måte, så er belting å synge med en blandingsklang som man benytter seg av for å få til brystregisterets klangbilde, selv om man befinner seg ovenfor brystregisterets omfang. I tillegg er det mange som bruker belting som et uttrykk for den rytmiske sangs klangideal, være seg i eller utenfor brystregisteret⁵.

2.7.2 Twang

Twang er et typisk eksempel på et rytmisk sanguttrykk. Direkte oversatt til norsk betyr twang i denne sammenhengen å synge i nesen. Det er faktisk ikke så langt fra sannheten. Twang henger sammen med talestemmen til utøveren. Det amerikanske språket inneholder i seg selv twang, altså en nasal klang, og derfor finnes det endel utøvere som også synger med twang (Zangger Borch 2005:61). Typiske eksempler på sangere med twang er Anastasia (lytteeksempel 3) og Eddie Wedder fra Perl Jam (lytteeksempel 4). Ved twang aktiviseres den relativt sterke muskelen aryepiglottus hvis egentlige funksjon er å dra strupelokket ned for å beskytte strupehodet⁶.

2.7.3 Growl

Growl betyr å knurre, og høres også ut som det. Growl er mest vanlig i hardrock og metal og er mest vanlig blandt mannlige utøvere, selv om det ikke er noen begrensninger for at kvinnelige utøvere kan utføre growling. Zangger Borch skriver at growling synges med høyt lungetrykk, sammenpresset strupehode og i et lavt register (Zangger Borch 2005:62). Growlings nærmeste slektning utenfor den rytmiske musikkens domene er i mongolsk strupesang. Ved growling aktiveres de falske stemmebåndene (plicae vestibulares).

2.7.4 Dist

Dist er en slags growl, men forekommer nesten alltid i «höga tonlägen, med högt lungtryck och en press på stämbanden. Detta leder till att struphuvudets delar ovanför stämbanden inkluderas i vibrationen» (Zangger Borch 2005:62). For utenforstående kan dist høres ut som

⁵ Se mer om strupehodets oppbygging og funksjon i kapittel 3.4

⁶ Se videre beskrivelse i kapittel 2.6

en heshet på stemmen, og forekommer riktig nok hos sangere som har skadet stemmen. Men dist brukes også som en effekt. Eksempel på en sanger med mye dist er Bonnie Tyler (lytteeksempel 5).

2.8 Vibrato

Vibrato oppstår «när tonhöjden och i viss mån även tonsyrkan förändras» (Zangger Borch 2005:51). I klassisk musikk gjennom tidene, så vel som i rytmisk musikk, utvikler de fleste sangere et personlig vibrato. Det er dette vi kaller for «det naturlige vibratoet». Om operasangere sier ofte at jo mer regelmessig vibrato en sanger har, jo dyktigere er sangeren (Sundberg 1987:163). Dette stemmer også for rytmiske sangere, men det er viktig å ha i minne at vibrato er en teknikk som brukes som en effekt, og det er ikke bare det å ha en kontrollert vibrato som er viktig, det er også vesentlig å kunne synge uten vibrato. På den måten blir vibrato en effekt. Påtvunget, eller overdreven bruk av klassisk vibrato i rytmisk sang, er et typisk fallgrube for klassiske sangere.

2.9 Volum

Den aller største forskjellen mellom klassisk og rytmisk sang i forhold til volumbruk har med teknologi og gjøre. Rytmiske sangere bruker mer eller mindre alltid mikrofon når de synger. Dette endrer innstillingen til volumiøs synging radikalt, ettersom man ikke selv trenger å ta i for å bli hørt bestandig, ettersom mikrofonen forsterker de lydene du produserer. Dette har innvirkning på volummessige nyanseringer, tekstformidling, og stemmeproduksjon. Generelt sett kan man si at man synger svakere når man bruker mikrofon enn når man ikke gjør det, men dersom man for eksempel synger med et storband, eller volumiøs rock må man allikevel ta i ganske ordentlig for å bli hørt gjennom den massive lyden. Da er det viktig å opparbeide seg riktig mikrofonteknikk slik at man ikke sliter ut stemmen.

2.10 Intonasjon og ansats

Klassisk sang etterstreber et lydideal der man stort sett treffer rett på tonen. I mye rytmisk musikk er bluesskalaen (jfr. kap. 3.1.3). Det innebærer at man utforsker de tonene som ligger utenfor den tempererte dur- og moll- skalaen, og da særlig rundt tredje og syvende trinn i skalaen.

2.11 Sjangeregne sangteknikker

I dette kapitlet tar jeg for meg sjangertypiske teknikker som separering, wailing og shout.

2.11.1 Separering

Jodling er mest kjent som en teknikk i folkemusikk fra Alpene, men er også mye brukt i country og bluegrass, i tillegg til at sangere innen rock og popverdenen også tar i bruk jodling som en effekt. Jodling er et skarpt skifte mellom bryst og hoderegister og kalles også separering.

Som klassisk sanger lærer man å viske ut skillet mellom brystregisteret og hoderegisteret, denne teknikken kalles egalisering. For de fleste kvinnelige sangere ligger dette skillet et sted mellom g1 og c2. I rytmisk sang er det viktig å finne tilbake til dette skillet, ettersom det danner grunnlaget for en del rytmiske sangteknikker, med et fellesnavn kalt separering (Zangger Borch 2005: 49). I tillegg er det helt nødvendig å finne skillet i opparbeidelsen av et beltingregister, altså blandingsklang. Et siste viktig poeng med å finne skillet mellom bryst og hoderegister er for at man kan utnytte forskjellen som en effekt (lytteeksempel 6). På lytteeksempelen hører vi hvordan sangeren Christina Aguilera benytter seg av de to forskjellige registrene, og bytter nesten hele tiden. Dette er i begynnelsen av låten *The Voice Within* og ved å bruke registerbytte som en effekt tidlig i låten, bygger den opp mot det som skal komme videre. For å kontrollere skillet mellom bryst og hodeklang kan det lønne seg å forsøke å imitere utøvere som benytter seg mye av den teknikken, være seg det er popsangere som Aguilera eller Mariah Carey, eller country og bluegrassartister som Dolly Parton og Gillian Welch. Å få til denne separeringen kan være vanskelig, men det består i «att låta bröstregeret vara starkt ända till bytet till falsettregisteret och abrupt låta detta ta över» (ibid). For mange kan dette være vanskelig, men det er viktig å forsøke å slippe kontrollen. Det får heller låte litt stygt til å begynne med.

Det å slippe kontrollen kan faktisk være noe av det viktigste, og vanskeligste, en klassisk sanger kan gjøre for å bli en god rytmisk sanger.

2.11.2 Wailing

Wailing har jeg nevnt også under kapittel 2.2.6, men jeg vil gjerne nevne det igjen her som teknikk. Wailing er det som i klassisk sangtradisjon heter ornamentering eller melismer. Kjært barn har mange navn, og wailing kan også gå under navnene vocal riffing og licks

(Zangger Borch 2005:53). Wailing er aller vanligst i soul og gospel, men brukes også ofte i pop og rock. Det viktigste med wailteknikk er å få til tydelige toneskifter selv om tempoet er hurtig. (Lytteeksempel 7)

2.11.3 Shout

Shout oversettes med rop til norsk, og det er nettopp det det er. Shout er vanlig i soul og gospel, og er helt enkelt at man integrerer rop med sang. James Brown, Ray Charles og Jennifer Holiday er alle artister som bruker shout som teknikk. Hør for eksempel på I feel good (lytteeksempel 8) med James Brown.

Kapittel 3 Sangerens metoder

En sanger har en del forskjellige metoder å velge blant når man skal lære seg noe nytt. Jeg mener at det i hovedsak er fire ulike områder som kan være nyttige å kunne noe om. Disse vil jeg presentere i dette kapittelet. De fire områdene er musikkteori, med eksempler fra jazzteorien, instrumentlære, gjennom anatomi og fysiologisk oppbygging av stemmeapparatet, imitasjon og improvisasjon.

3.1 Musikkteori

Patricia Dawn Medura presenterer i sin doktorsavhandling Relationships among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, previous musical experience, general creativity, and gender (Madura 1992) at det i stor grad er jazzteorikunnskap, imitasjonsevne og jazerfaring som er viktigst for en god vokaljazzprestasjon, mens elementer som kjønn, generell kreativitet, sangtimer og annen instrumentalerfaring var av mindre betydning. På grunnlag av det vil jeg vie en del av teorikapittelet til en mindre innføring i jazzteori. Jeg forutsetter at man som klassisk sanger har kunnskap om tradisjonell musikkteori, og tar utgangspunkt i det når jeg presenterer disse jazzteoretiske aspektene. Jeg kommer også kort innpå andre rytmiske musikkstiler, som blues, funk og samplingsbasert musikk.

De største funnene i oppgaven *Relationships among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, previous musical experience, general creativity, and gender* av Patricia Dawn Medura er som følger:

- A) Sterke, tette bånd mellom vokaljazzimprovisasjon, jazzteorikunnskap, imitasjonsevne og jazerfaring
- B) Et vesentlig, men svakt forhold mellom vokaljazzimprovisasjonsevner og tidligere timer på et instrument, indikerte lite praktisk betydning
- C) Ubetydelige forhold mellom vokaljazzimprovisasjonsevner og sangtimer, kjønn og generell kreativitet.
- D) Sterke bånd fantes mellom blues og II-V7-I oppgavene, men utøverne utførte bluesoppgaven mye bedre enn II-V7-I oppgavene
- E) De beste tolkerne av bluesen var, i fallende rekkefølge jazzteorierfaring, jazerfaring og imitasjonsevner
- F) De beste tolkerne av II-V7-I var jazzteorikunnskap, imitasjonsevner og jazerfaring
- G) De beste tolkerne av hele oppgaven var i synkende rekkefølge jazzteorikunnskap, imitasjonsevner og jazerfaring
- H) Tre underliggende faktorer for vokaljazzimprovisasjon ble oppdaget: rytme, tonalitet og variasjon
- I) De beste tolkerne av rytme var jazzteorikunnskap og jazerfaring
- J) Den eneste betydningsfulle parameter for tonalitet var imitasjonsevner
- K) Den eneste betydningsfulle parameter for variasjon var jazzteorikunnskap

3.1.1 Om akkordprogresjoner og harmonisk analyse

Man kan si at harmonisk analyse er for jazzmusikere det interpretasjon er for klassiske sangere. Som sanger er det viktig å være forberedt på å kunne svare for hvilken harmonisk progresjon låten man vil spille skal ha. En akkordprogresjon er det harmoniske grunnlaget en låt består av. Alle komponistene bruker dette som grunnlag for hva de spiller i en låt. Det finnes mange måter å spille en og samme akkordprogresjon, derfor er det viktig å bli enige innad i bandet på forhånd, eller under øving for hvilken måte man skal analysere det gitte harmoniske grunnlaget. For pianister og gitarister betyr det hvilken voicing de skal velge også. Voicing er måten man spiller en viss akkord. Altså må man først bli enig om hvilke akkorder som skal spilles, og så må musikerne finne frem til hvordan akkordene skal spilles.

I alle vestlige, tonale musikkstiler finnes det et minste felles multiplum når det gjelder harmoniske strukturer. For de fleste musikalske mennesker ligger denne i ryggmargen, og kan føles intuitivt. Trikset er å lære seg det også teoretisk.

En slik «ryggmargsstruktur» er akkordprogresjonen i *Sånt är livet* (Arja Saajonma). Vi kjenner denne akkordprogresjonen helt tilbake til barokken, og sannsynligvis lenger tilbake også (Klingfors: 2003). Andre låter som bruker sammen akkordprogresjon er *I got rhythm* skrevet av George Gershwin.

Harmonisk analyse er å finne i akkordens funksjon i forhold i låten. Den mest vanlige formen for harmonisk analyse i jazzsammenheng er trinnanalyse. «Trinnsystemet er utviklet for å beskrive på en oversiktlig måte hvordan en akkord står i forhold til tonearten i musikkstykket» (Bjerkestrand/Nesheim 1995:27). På hvert trinn i en skala kan man bygge en treklang, denne har et romertall tilknyttet seg. Romertallene går fra I – VII, altså fra 1. til 7. trinn. En fordel med trinnanalyse, i forhold til det vanlige besifringssystemet, med akkordnavn i den tonearten man befinner seg i, er at det er lettere å forholde seg til transponerende instrumenter som f.eks. saksofon og trompet. For eksempel kan man si at man skal spille en V7- akkord i ett band med transponerende instrumenter, og dermed vil alle være enige om hvilken akkord det er snakk om, en durseptimakkord på femte trinn. Enhver tone i en skala har en tilhørende akkord. Basisakkorder er treklanger, altererte akkorder er fire- eller flerklanger.

Vi skal ikke gå så veldig dypt inn i akkordenes funksjonssammenheng her, ettersom det er utenfor oppgavens område, men en grunnleggende innføring er presserende for enhver sanger, både innen jazz, rock eller pop. I tillegg til at det gir en musikkteoretisk kunnskap som er svært nyttig, gir det integritet for sangeren blant instrumentalister, som oftest er vant til at sangere ikke har den minste forkunnskap om akkordsammenhenger. I standardjazz er det kvintforholdninger og kromatikk som er de viktigste harmoniske elementene.

I GOT RHYTHM

Gerorge Gershwin

Swing

Figur 3.2: I got rhythm

3.1.2 Akkordskjemaer - låtstrukturer

Det finnes visse strukturer som går igjen i låter. Som klassisk sanger kjenner man jo til begrepene sonatesatsform, og liedstrukturer i strofisk repriseform, eller gjennomkomponerte sanger. På samme måte bygger jazzlåter og mye popmusikk på visse typer av strukturer. Disse strukturene har mye til felles med strofisk repriseforms inndeling; AABA. I tillegg er tolvtakters blues grunnlaget for mye jazz-, pop- og rockemusikk.

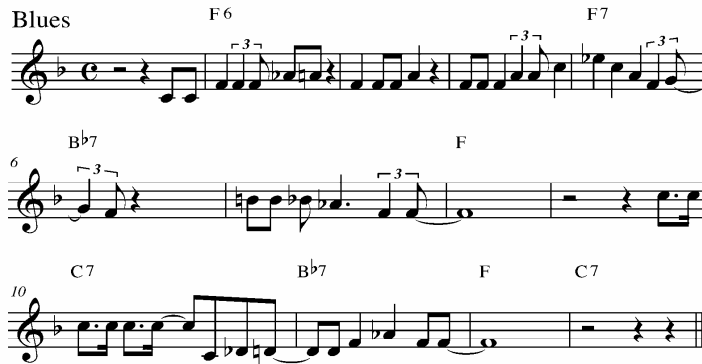
Svært mange standardjazzlåter er skrevet på løpende bånd for film og showindustrien på tidlig 1900- tall, så kalte Tin Pan Alley- låter, kalt opp etter den gaten der showindustrien holdt til. For å scatte på best mulig måte, er det vesentlig å lære seg strukturen av akkordskjemaet, slik at man til enhver tid vet hvor man er i forhold til begynnelse og slutt. De to absolutt vanligste skjemaene er en 32- takters AABA- form, og 12- takters blues. *I got rhythm* er et godt eksempel på en 32-takters låt med AABA- struktur, mens *Blue Suede Shoes*, skrevet av Carl Perkins, men gjort kjent med Elvis Presley, kan brukes som eksempel på en blues. Disse to strukturformene er ikke bare vanlig i jazzsammenheng, men også i de fleste andre rytmiske musikkstiler.

En god grunn for en sanger å lære seg akkorder er at dersom man kjenner til forholdet mellom akkorden og melodi får man for det første større improvisatorisk frihet, og for det andre er det

et instrument for å lære seg melodier raskere. Melodier og akkorder går ofte hånd i hånd, og det er ikke uvanlig at en melodi er bygget på en akkordrekke. Man kan si at akkordene er en knagg for sangeren å henge fra seg informasjon på slik at man får en full forståelse av en låt.

BLUE SUEDE SHOES

Carl Perkins



Figur 3.3: *Blue suede shoes* er et eksempel på en blues

3.1.3 Blues

Blues er forløperen til jazz, men den er også en selvstendig sjanger. Men bluesuttrykket inneholder mer enn som så. Det dekker også «bestemte genre, bestemte tonaliteter, ulike grunnmønstre og ikke minst en egen stemning, en "feeling"» (Opsahl 2001: 30). For en sanger som synger rytmisk musikk er det viktig å vite alt dette. For det første er blues et uttrykk for en egen tonalitet, som inkluderer såkalte blåtoner. Det betyr at særlig tredje og syvende trinn i en durskala er lavere enn normalt. For det andre kan man snakke om egne bluesskalaer, disse er pentatone og brukes som grunnlag for soloer, og er da særlig forbundet med gitarister. For det tredje har teksten i en blues et viktig budskap: «I got the blues» betyr at man er lei og trist, og at verden ikke går ens vei. Teksten har også ofte en strukturell funksjon. Den er ofte tredelt, først med en verselinje, så en gjentakelse av denne verselinjen, før det kommer en forklaring i siste linje (Opsahl 2001:31).

Katrine, Katrine, hvor har du vært i natt?

Katrine, Katrine, hvor har du vært i natt?

Hvem ga deg blomster og satte dem i din hatt?

For det fjerde er blues en betegnelse for en harmonisk struktur, ofte tolv takter, og med en særegen harmonisk progresjon:

I | IV | I | I7 | IV | IV | I | I | V7 | V7 | I IV7 | I |

Denne strukturen, som alle strukturer, er kun en ramme til bruk som veiledning, og er snarere unntaket enn reglen. Det finnes eksempler på blues med både høyere og lavere harmonisk puls, og det finnes også blueslåter med både flere og færre takter, men som med alle strukturer er det bra å ha et felles utgangspunkt.

Hvis vi slår alle disse punktene om bluesen sammen og bruker Lillebjørn Nilsens *Blues for Katrine* (lytteeksempel 9) som eksempel vil det se omtrent slik ut:

BLUES FOR KATRINE

Lillebjørn Nilsen

Ka - tri - ne, Ka - tri - ne hvor har du vært i natt? ___

Ka - trine, Kat - tri - ne hvor har du vært i natt? ___

Hvem gav deg blom - ster ___ og satte dem i din hatt? ___

Figur 3.4: Pilene over noten indikerer blåtoner opp og nedover fra den tonen de markerer.

3.1.4 Funk

Funk er en musikkstil som oppsto på slutten av sekstitallet, og har forgrunnsfigurer som James Brown og George Clinton. Den baserer seg på synkoperte, polyrytmiske mønstre som gjentas i vampfigurer. Det harmoniske grunnlaget er ofte komplekst, men med en lav harmonisk puls, ofte bare med en eller to akkordvekslinger. Basslinjene er sterke og viktige i funkmusikken (Grove Music Online: Funk 2007). Sangstilen er soulpreget, men med et mer perkusativt uttrykk, og er i høy grad en del av det rytmiske mønsteret (lytteeksempel 10).

3.1.5 Samplingbasert musikk

Store deler av dagens popmusikk er basert på samplingsteknologi. Sampling er et lydkutt fra en allerede innspilt låt, ofte fra den klassiske soul og funkens periode. En av de oftest samplede artister er James Brown. Samplinger blir satt sammen i en vev av musikalske elementer som til sammen gjør en bakgrunn i en låt. Hip hop, rap og R&B er de sjangerne der samplingskunsten er mest utbredt, men også dance og techno må nevnes. Flere og flere sjangere benytter seg av samplinger (lytteeksempel 11).

3.2 Improvisasjon som hjelpemiddel

Improvisasjon som helhet gikk jeg ganske detaljert igjennom i kapittel to. Årsaken til at jeg tar det opp igjen her er fordi man kan bruke improvisasjonsøvelser for å lære seg mye annet innen den rytmiske musikken, spesielt for frigjøring av stemmen, oppmyking av rytmiske strukturer, og generelt for å få et løsere og mer avslappet forhold til den musikken man skal lære seg. Improvisasjon som hjelpemiddel for å frigjøre seg fra noter, eller for å kjenne større trygghet på scenen er effektivt. I kapittel 6.1.6 kommer jeg mer inn på improvisasjonsøvelser i denne kategorien.

3.3 Imitasjon

Som jeg nevnte i innledningen har imitasjon av kjente artister alltid vært et grunnleggende prinsipp for meg for å lære meg nye teknikker. Dette har foregått på både et ubevisst og et bevisst plan. Imitasjon som uttalt musikalsk teknikk er mye brukt i folkemusikk over hele verden, jazzmusikk og i den klassiske hindustanitradisjonen i India. I kunstmusikalske sammenhenger er den japanske Suzukimetoden et eksempel på innlæring via gehør. Imitasjon er en svært nyttig og verdifull måte å lære seg en bestemt sjanger på, spesielt for å lære de små detaljene som groove, time og lignende. Den rytmiske musikken og innspillingsteknikkens utvikling går hånd i hånd, og det er gjennom å lytte til annen musikk i den sjangeren man vil lære seg at man får mest utbytte.

3.4 Instrumentlære - Stemmeorganet

”An individual can possess many contradictory feelings and attitudes about so emotional subject as singing. The only stabilizing influence for the potential singer is to concentrate on objective technical development so that the mysteries and fantasies are replaced by concrete facts and realistic thinking.”
(Greene 1975: 14).

«Sangundervisning foregår på et fantasi- eller symbolsprog som gir uttrykk for lærerens subjektive opplevelse av sang » (Butenschøn 1978). I år, cirka 30 år senere gjelder dessverre mye av det samme. Metaforer er sanglærerens beste hjelpemiddel. Derfor vil jeg bruke en del av min tildelte plass på å gjennomgå instrumentet stemmens oppbygging og dens funksjoner og anvendingsmetoder, for å vise til at man faktisk ikke lenger behøver lene seg til «et fantasi- eller symbolsprog».

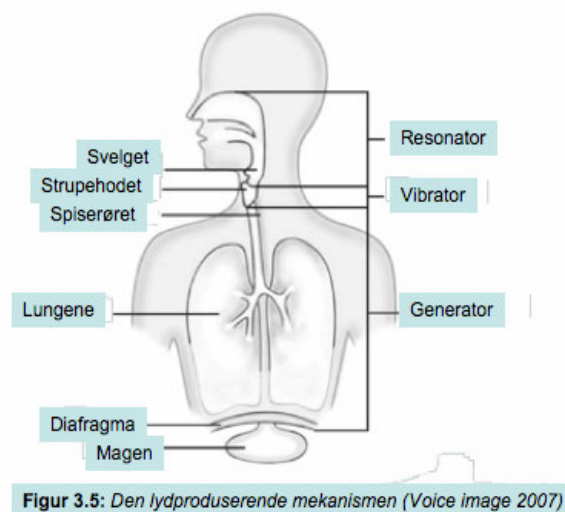
Anatomi er «(læren, vitenskapen om) levende organismers form og oppbygning» (Søk i elektroniske ordbøker: Anatomi 2006), fysiologi er «læren om organiske legemers livsytringer» (Søk i elektroniske ordbøker: Fysiologi 2006). I dette tilfellet er «det organiske legemet», og «de levende organismer» menneskekroppen, og til særdeleshet sangmekanismene i kroppen. Anatomi og fysiologi er sangerens instrumentlære, og er derfor vesentlig å ha kunnskap om.

3.4.1 Om kroppen

Sangeren vil alltid ha kroppens fysiske form og størrelse som sin begrensning. Alan Greene lister i boken *The New Voice* (1975) opp 13 ulike punkter som er unike for stemmen i forhold til andre instrumenter. Blant disse finner vi påstandene om at stemmen er det eneste instrumentet; som må bygges av sin eier, som kan produsere ord, som er i stand til å utvikle gode og dårlige vaner, som har muskulære komponenter som reagerer på det miljøet de er i, og som er i direkte forbindelse med hjernen (Greene 1975: 3). Alt dette gjør at kroppen, og bevissthet rundt kroppen er ekstremt viktig for sangeren.

3.4.2 Om oppbyggingen av stemmen

Det er vanlig å dele sangstemmens mekanismer enten i tre eller fire. Ulike kilder henviser til disse mekanismene med ulike betegnelser. Greene deler det i tre, og kaller dem for den lydproduserende mekanismen, den lyd støttende mekanismen og den ordproduserende mekanismen (Greene 1975:4). Zangger Borch bruker uttrykkene pusteapparatet, strupehodet og ansatsrøret og utelater dermed det som har med ordproduksjon å gjøre (Zangger Borch 2005:130). Selv vil jeg støtte meg til Anne Peckhams terminologi, nemlig generator, vibrator, resonator og artikulator (Peckham 2000:18-20). Denne inndelingen er mye brukt, og setter stemmen i sammenheng med andre instrumenter også, ettersom inndelingen i generator, vibrator, resonator er den gjengse terminologien for klassifisering av instrumentdelar. Av figur 3.5 ser vi en oversikt over alle mekanismer som innvirker på lydproduksjonen og plasseringen av disse i forhold til hverandre og nærliggende deler.



3.4.3 Om generatoren - den lyd støttende mekanismen

Generatoren, eller pustemekanismen, består av lungene, luftrøret, brystkassen, ribbenene, diafragma og magemusklene (Figur 3.5). Denne delen av stemmens mekanismer, har som oppgave å gjøre lyder sterkere eller svakere, alt ettersom hvor mye luft som blir sluppet ut i løpet av en viss tid. Det å puste rett er noe av det aller viktigste for en sanger, være seg klassisk eller rytmisk. Fonetiske problemer kan ofte løses ved å bytte pusteteknikk (Sundberg 1987: 25).

Vårt pusteapparat fungerer på grunn av overtrykk i lungene. Kort fortalt betyr det at lufttrykket i lungene er høyere enn utenfor. Følgen av dette er at lungene forsøker å krympe sammen, men de forhindres ved at de henger i et vakuum (Sundberg 1987:27). I tillegg til at lungenes egne egenskaper, påvirkes de også av to andre muskelgrupper. De første er de interkostale muskler, og de henger sammen med brystkorgen. Det er to ulike interkostale muskelgrupper. Den ene gruppen hjelper til med utåndningen (intercostales interni), og den andre med innåndningen (intercostales externi). De interkostale musklegroppene jobber hele tiden mot et felles mål, the functional residual capacity (FRC) i lungene. «As soon as the lungs are expanded or contracted beyond the FRC, passive forces try to restore the lungs to it» (ibid). Den andre store muskelgruppen som påvirker pustemekanismen består av musklene i bukveggen, og mellomgulvet (diafragma).

Diafragma har en spesielt viktig rolle for innpusting. I utgangspunktet, når den er avslappet, har den form som en opp-ned salatbolle, som Sundberg beskriver det. Han skriver videre:

When the diaphragm muscle contracts, its form is flattened, similar to a plate. Consequently, the floor in the rib cage is lowered, so that the volume in the rib cage is increased and the lung volume is expanded. This lowers the subglottic pressure, and the air streams into the lungs, provided that the airways are free. (Sundberg 1987:27-28)

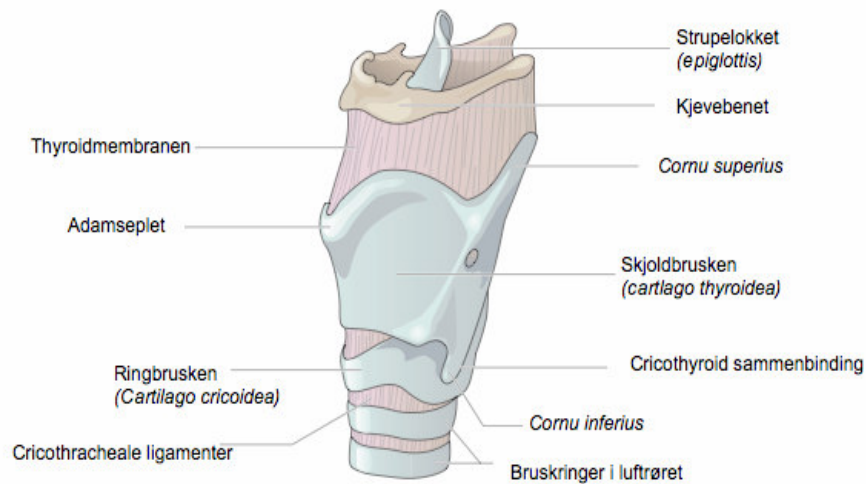
Konsekvensen av diafragmas bevegelser er at når den trekker seg sammen igjen, presser den buken nedover, og bukveggen utover slik at vi kan se hva som skjer. Det er bukmuskulaturen som hjelper diafragma tilbake til sin avlappede form, og det har derfor stor betydning for utpust. Ser vi på alle disse funksjonene i sin helhet forstår vi at det er mange elementer som må være under kontroll for å optimalisere lungekapasiteten for sang.

Kontroll over pusten har innvirkning på en mengde ulike aspekter, Anne Peckham nevner både intonasjon, tonekvalitet, utholdenhet, register, dynamikk, uttrykk, fleksibilitet, fraserings og stilmessig riktig interpretasjon (Peckham 2000: 18). Denne opprømsingen dekker store deler av det en sanger har å forholde seg til, og er et godt poeng for argumentet at kontroll over pusten er noe av det viktigste en sanger kan erverve seg.

3.4.4 Om vibratoren

Vibratoren i sangstemmen er strupehodet (se figur 3.6 og 3.7). Strupehodet består av både brusk, muskler, nerver, sener, ligamenter og slimhinner (Encyclopædia Britannica: Speech

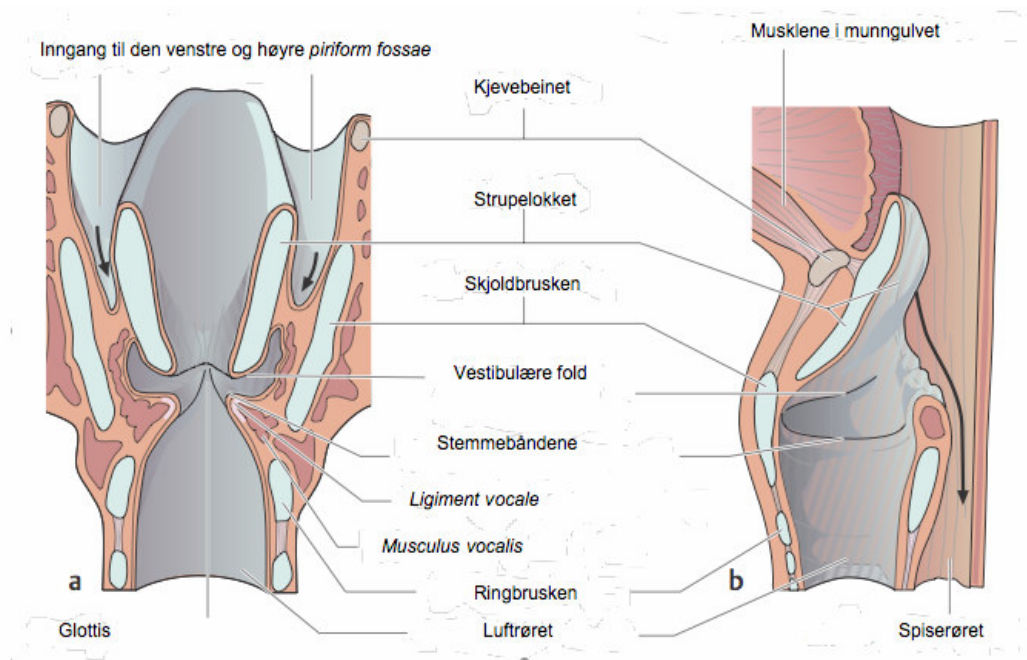
2007).



Figur 3.6: Illustrasjon av strupehodet forfra (Kilde: Faller/Schünke/ Schünke 2007).

a) Brusk

Det finnes et antall bruskdeler i strupehodet, det er tre store og selvstendige brusker, og tre mindre bruskar. De tre store er : *skjoldbrusken* (cartilago thyroidea), *ringbrusken* (cartilago cricoidea) og *strupelokket* (epiglottis). Bruskgparene er *pyramidebruskene* (cartilago arytaenoidea), *cartilago corniculatis* og *cartilagines cuneiformes*. Alle holdes sammen av ligamenter og membraner, spesielt rundt leddene (sammenbindingene). Strupehodet er plassert mellom, og sitter festet til den øverste ringen av luftrøret og tungebenet (Encyclopædia Britannica: Speech 2007).



Figur 3.7. Strupehode, snittbilde (Faller/Schuenke 2004: 343)

b) Muskler

Vi deler ofte musklene i strupehodet inn i ytre og indre muskler. De ytre muskelgruppene beveger strupehodet som helhet, mens de indre beveger stemmebåndene for å forme glottis (Ibid.).

Utvendige muskler

De utvendige musklene består av *musculus thyropharyngeus* og *musculus cricopharyngeus*. Den sistnevnte hjelper til med å stenge for spiserøret når det ikke er i bruk. Ved følelsemessige begivenheter kan cricopharyngeus gå inn i spasme. Det er den følelsen som kjennetegnes som en klump i halsen (Ibid.).

Musculus cricothyroideus er en triangulær muskel mellom skjoldbrusken og ringbrusken. Når denne muskelen trekker seg sammen kommer skold- og ringbrusken sammen i front. Kort fortalt strekker det stemmebåndene, og er hovedårsaken til tonehøyning. Denne muskelen er den eneste i strupehodet som har sin egen nerve til det øvre nervesystemet. *Musculus cricothyroideus* tilhører strengt tatt den ytre muskelgruppen, men blir oftest benevnt som en av de indre musklene (Encyclopædia Britannica: Speech 2007).

Innvendige muskler

De innvendige musklene er : *musculus thyroarytenoideus*, *musculus cricoarytenoideus*,

musculus interarytenoideus og musculus aryepiglotticus (Ibid.).

Musculus thyroarytenoideus kan deles opp i to deler. En innvendig del som finnes inni stemmebåndene, og en utvendig del som befinner seg mellom stemmebåndene og enden på skjoldbrusken. Muskelen strekker seg fra innsiden av den fremre kanten av skjoldbrusken til den fremre delen av pyramidebrusken. Muskelfibrene beveger seg stort sett parallelt med stemmebåndene. Når de trekker seg sammen minsker de stemmebåndene, gjør dem tykkere og runder av kanten. Den utvendige delen hjelper til med å samle stemmebåndene, og dermed gjør den glottorale lukkingen sterkere (Ibid.).

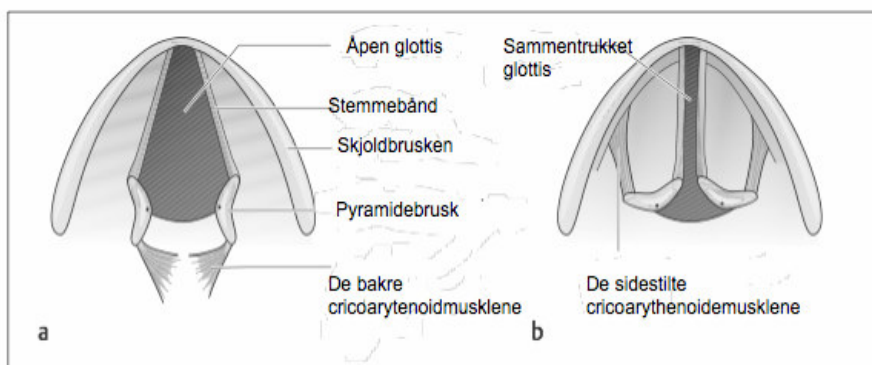
Cricoarytenoidene er to muskelpar. Et par går til siden, det andre trekker seg bakover. De to parene har motsatte funksjoner. De bakre musklene hjelper til med innpust og åpner glottis. Sidemusklene er til for utåndningen og trekker dermed stemmebåndene sammen igjen (Ibid.).

Interarytenoidmuskelen ligger mellom pyramidebruskene og har som funksjon å lukke den bakre bruskdelen av glottis (Ibid.).

Aryepiglottus er en muskel som støtter en fold som går fra toppen av pyramidebruskene til bunnen av strupelokket på hver side. Denne muskelen hjelper til med å smalne vestibulen ved å dra pyramidebruskene sammen og strupelokket ned. Denne lukkemekanismen er basis for all beskyttelse av strupehodet (Ibid.). Det er denne muskelen som aktiviserer twang som nevnt i kapittel 2.5.2.

c) Stemmebåndene

Stemmebåndene befinner seg i strupehodet. Stemmebåndene varierer i lengde hos kvinner og menn, hos kvinner er de vanligvis mellom 9- 13 mm, hos menn er de mellom 15- 20 mm (Sundberg 1987:6). Jo lengre stemmebåndene er, jo dypere stemme har man.



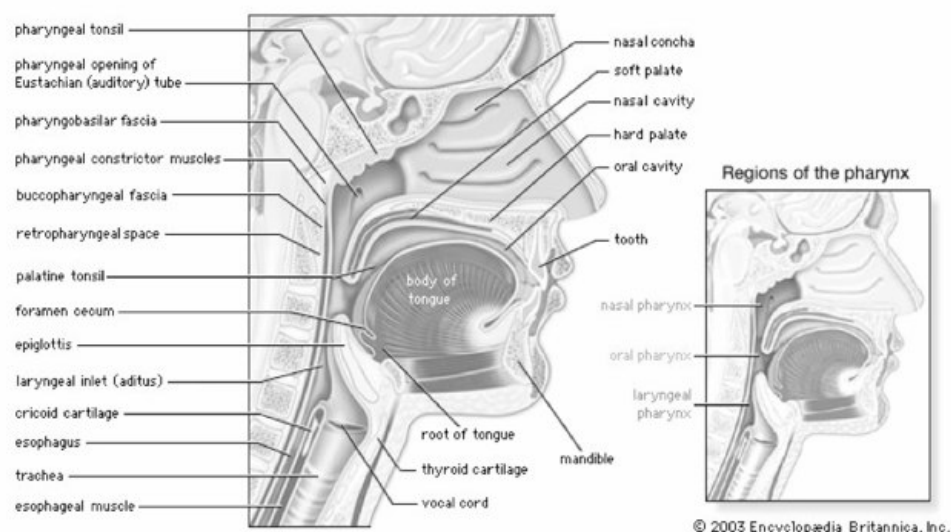
Figur 3.8: Glottis sett ovenfra. **a** viser hvordan de bakre cricoarytenoidmuskulene åpner glottis. **b** viser hvordan de sidevendte cricoarytenoidmuskulene lukker glottis. (Kilde: Faller/ Schünke/Schünke 2007)

De to ekte stemmebåndene er hovedmekanismene i strupehodet, ettersom deres funksjon er å åpne luftveien for pusting, og lukke den ved svelging. Stemmebåndene er støttet av thyroarytenoidligamentene, som strekker seg fra vokalproduksjonsdelen av ringbrusken fremover til indre hjørnet av vingene på pyramidebrusken (Encyclopædia Britannica: Speech 2007). Thyroarytenoidligamentene består av elastiske fibre som støtter den midtre eller frie kanten av stemmebåndene. Den indre åpningen av strupehodet er dekket av en sammenhengende slimhinne, som følger alle utsiden av alle strukturer. Like over og til siden av stemmebåndene, ligger de falske stemmebåndene (*plica vestibularis* el. *plica ventricularis*), disse er også dekket av slimhinner (Ibid.). De falske stemmebåndene er i bruk ved heshet og ved growling. Slimhinnen fortsetter oppover kantene til *ventriculus laryngis*, og danner *plica aryepiglottica*. Slimhinnens overflatevev (epitel) består av flimmerhår som hjelper til med å fjerne partikler og sekret. Stemmebåndene derimot er dekket av skjellignende epitel som tåler de store anstrengelser som stemmebåndene blir utsatt for hver dag. I slimhinnen finnes det endel kjertler som utsondrer sekret, som holder slimhinnen fuktig til tross for den konstante luftstrømmen.

Åpningen mellom stemmebåndene kalles for glottis. Når stemmebåndene er abduert for å slippe pusten frem, får glottis en triangulær form (se figur 3.9). Når man prater, trekkes stemmebåndene sammen, slik at de er mer eller mindre parallelle. Ved hvissing føres stemmebåndene sammen og luft presses igjennom uten å fonere.

3.4.5 Om resonatoren

Resonatoren består av stemmerøret, svelg, nese- og munnhulen og den bakerste delen av tungen. Svelget, består av områdene nesesvelgromet, munnhulen og området like over strupehodet. Det er her lyden gir gjenklang og blir til en hørbar lyd. Det er i denne delen av stemmeproduksjonsapparatet klangen på hver enkelt tone formes og det er her volumet på tonen justeres. Avhengig av hvor lyden havner får den ulik karakter. Alle valg man tar innvirker på den tonen som kommer ut. Derfor er det viktig å utforske resonatoren ved å eksperimentere med lyder, og lytte og kjenne etter hvor lydene dannes. Alle bevegelser i munnen, ved å bevege kjeven, kinn, lepper og tunge, påvirker tonekvaliteten (Peckham 2000: 43). Det er også en resonator i ventrikkelen som er plassert mellom de ekte og de falske stemmebåndene. Ser man på en snittfigur av hodet er det lett å legge merke til de store hulrommene bak nesen (se figur 3.9). Ved å legge merke til disse er det lett å forstå at det er mye resonans som dannes i nesehulen og som får vibrere fritt her. Ved å ha en senket tungerot og hevet gane får man den største plassen i munnhulen og dermed også mest lyd, på denne måten kommer lyden også mest uanstrengt. Klassiske sangpedagoger prater ofte om å ha «en potet i munnen» eller også om «smilegjesp». Begge disse uttrykkene forsøker å beskrive nettopp dette å senke tungen samtidig med at man hever ganen.



Figur 3.9. Tverrsnitt av hode med beskrivelse av svelget. (Kilde: Encyclopædia Britannica: Anatomy 2007)

3.4.6 Om artikulatoren

Den ordproduserende mekanismen består av leppene, kjeven, tennene og tungens spiss, front og midtdel. Denne mekanismen endrer lydene som kommer opp fra stemmebåndene og gjør dem til spesifikke ord. Jeg kommer tilbake til ordproduksjon i rytmisk sang senere.

3.4.7 Om hvordan mekanismene fungerer

For å produsere lyd er det viktig å se de forskjellige mekanismenes funksjon i sammenheng med hverandre. For å få til en sunn lydproduksjon bør man automatisere de følgende elementer og gjøre dem i en helhetlig bevegelse.

Når en lyd blir skapt skjer følgende: Når man trekker pusten inn ekspanderer magemusklene, brystkorgen og brystet slik at diafragma synker. Dette gir et vakuum i lungene, som øyeblikkelig blir fylt med luft. Når man så puster ut igjen, skjer den motsatte bevegelsen, og dette tvinger luften ut av lungene. Den passerer stemmebåndene, de vibrerer slik at de produserer lyd. Dersom muskulaturen over og rundt stemmebåndene er normal vil den lyd som kommer ut være en åpen AH. Dette hendelsesforløpet gjentar seg, og vi får hele setninger eller melodier. Antallet slike sykluser varierer alt ettersom hvilken hvor høyt eller lavt man synger. Det er få sykluser ved lave toner, og mange ved høye toner. Leppene, tennene, kjeven og de fremre deler av tungen beveger seg for å produsere den lyden man vil ha, og omgjør dermed den naturlige AH til ord (Greene 1974: 9).

3.4.8 Om register

Som klassisk sanger kjenner man ofte til de forskjellige stemmeregistrene, men jeg velger allikevel å gi en kort presentasjon av disse. Det finnes en del pedagoger som har utarbeidet et stort antall ulike registre, som for eksempel danske Cathrine Sadolin. Sadolin har fått ganske stor oppmerksomhet for sitt pedagogiske system i Skandinavia, og hun opererer med fire forskjellige stemmeregister som hun kaller *neutral*, *overdrive*, *curbing* og *belting* (Sadolin 2003). Visse sangpedagoger velger å presentere et register for å understreke betydelsen av én samlet stemme, mens andre igjen kun skiller mellom hode og brystklang (Peckham 2000: 51). Men de fleste pedagoger velger å operere med tre hovedregistre, disse kalles oftest for bryst-, hode- og mellomregister, eller også full-, rand- og blandingsregister. I tillegg har både kvinner og menn et ekstra register, hos menn kalles det falsett, hos kvinner fløyteregister (ibid). Falsettregisteret hos menn er svært mye vanligere enn fløyteregisteret hos

kvinner, men man kan høre det hos sangere som Mariah Carey og Minnie Riperton (lytteeksempel 12). For en klassisk sanger er det viktig å legge merke til at blandingsklang i rytmisk sang ofte handler om å føre med seg sin brystklang oppover, mens det i klassisk sang er vanligere å føre med seg hodeklang nedover. Det finnes et antall måter å forme tonen på slik at man får den klangen man vil ha, men de fleste pedagoger er enige om at det er viktig for rytmiske sangere å jobbe med både bryst- mellom- og hoderegisteret for å styrke stemmebåndene og gi stemmen mer farge og tekstur.

3.4.9 Om problemstillinger i forbindelse med lydproduksjon

Alan Greene (New York 1974) har listet opp en rekke punkter som er unike for sangstemmen i forhold til andre instrumenter. Blant annet nevner han at stemmen er det eneste instrumentet som i seg selv er i stand til å utvikle dårlige vaner. Dette kommer av at stemmen til stor del, som vi har sett ovenfor, består av muskler. Muskler kan utvikle vaner, man har det som kalles et muskelminne. Dette henger igjen sammen med at musklene i stemmen reagerer på det miljø de er i, og at stemmen står i direkte kontakt med hjernen.

Jeg vil gi et eksempel. Jeg har sunget mye med bryst- og blandingsregister i min tid som sanger, og har fokusert mindre på hoderegisteret. Jeg er i utgangspunktet sopran, det vil si at min stemme har potensial til å nå både trestrøken C og høyere toner, og gjør det også dersom jeg starter på en lav tone og arbeider meg oppover. Men fordi jeg stort sett bare har brukt de tonene som finnes i mitt brystregister, har tonene i hoderegisteret blitt svakere og hjernen har innprentet at de er høye, og vanskelige å nå i en presset situasjon. Dette resulterer i at når jeg skal starte på en høy tone, stenger jeg for luften ved å senke den myke ganen og heve tungeroten, i stedet for å åpne opp for luften ved å senke tungeroten og heve den myke ganen. Altså, hjernen aktiviserer den fullstendige motsatsen av det jeg bør gjøre. Derfor er det så viktig å være seg bevisst hjernens påvirkning på hvilke muligheter man har som sanger. Det samme gjelder for muskulære påvirkninger. Strupeområdet reagerer automatisk på følelsemessige bevegelser – det er veldig vanskelig å synge samtidig som man vil le eller gråte, for eksempel. Miljømessige omstendigheter påvirker stemmen på tre forskjellige måter (Greene 1974:11):

endringer i tonehøyde – stemmen blir lysere eller mørkere enn normalt

endringer i volum – stemmen blir sterkere eller svakere enn normalt

endringer i intensitet – stemmen blir mer presset eller avslappet enn normalt

For eksempel vet jeg at stemmen min endrer tonehøyde i en konsertsituasjon, den får et lysere register. Derfor lønner det seg for meg å spille låter en toneart eller to lysere på konsert enn jeg gjør i en øvingssituasjon. Et annet eksempel som ofte inntreffer er at nervøsitet påvirker pusten til en sanger. Dersom man vet at det er tilfelle for sin egen del, og man ikke har mulighet til der å da og bekjempe problemet, kan det for eksempel lønne seg å unngå lange, svake toner, ettersom disse er vanskelige å få til uten nok luft.

Det dreier seg om å bevisstgjøre sine egne utfordringer som sanger og å være åpen og selvransakende. Hjernens hukelse ting også i underbevisstheten som påvirker stemmen. Jo mer egeninnsikt man har som sanger, jo friere står man til å utvikle instrumentet sitt.

Stemmen er som sagt i stor grad preget av muskulær bevegelse. En sprinter kan trene opp sine muskler til å springe ekstremt fort. På samme måte kan en sanger trene opp sine muskler til å synge ekstremt fort, høyt, lavt eller hva det måtte være. Selv om kroppen har lært seg et vell av muskulære refleksbevegelser, så er det faktisk mulig å endre disse ved bevist trening. Det sies for eksempel om den tyske filosofen Emmanuel Kant at han trente seg opp til å la være å hoste når han egentlig kjente for det. På samme måte er det at flammeslukere og buktalere kan holde på med det de gjør. De har trent opp musklene på ekstraordinære måter.

Den amerikanske stemmeforskeren Jo Estill sammenligner ofte sangere med atleter; man må først lære seg et antall teknikker, før man kan anvende seg av dem kunstnerisk (Westmark 2007 URL).

Kapittel 4 Metode - Auditiv analyse

4.1 Musikalsk analyse – en historisk oversikt

Musikalsk analyse er et omdiskutert tema. Den tradisjonelle musikalske analysen består i følge Leo Treitler (New York 1990: 70-74) av fire deler. Disse er:

1. The establishing of hard facts about the musical work
2. Interpretation
3. The explanation of the musical work
4. The coordination of the musical work with the world of which it is a product.

Det som er viktig å huske i denne sammenhengen er at disse grunnprinsippene alle er

skreddersydd for en spesiell type musikk, i en spesiell epoke (Middleton; Klingfors et. al), nærmere bestemt vestlig kunstmusikk fra Bach til Schönberg. Som Middleton ser det er det tre store problemer som presser seg frem dersom man vil overføre tradisjonell musikalsk analyse på populærmusikk.

1.) Terminologien er utarbeidet for å brukes på, og for å skrive historien til den klassiske musikken. Dermed får man to typer vokabular, ett rikt vokabular som fokuserer på det man i tradisjonell musikalsk analyse ser på som viktig, og et fattig vokabular for den nye musikalske analysen av for eksempel rytmisk musikk. Dette er fattigere fordi man har et annet fokus enn i klassisk musikk, og dermed må man som populærmusikkviter ofte skape sitt eget språk. I tillegg er ofte de termene som faktisk finnes ladede, negativt eller positivt.

2.) Terminologien er laget for notert musikk, og den favoriserer de parametrene som lett lar seg notere, det noterte blir viktigere enn det spilte. I rytmisk musikk er det som vi tidligere har sett mye av musikken som har kommet til først, for så på et senere stadium å bli nedtegnet. Eventuelt finnes det notasjoner, men disse er mer skisseartede og er kun ment som veiledende linjer, mer enn eksakte nedtegninger av det innspilte materialet.

3.) Ideologien kring musikkvitenskapen er preget av dens opphav og utvikling i en spesifikk tidsperiode, hvor opphavet er Europa, tidsperioden er 1800- tall, og man er preget av en særlig Tysk/Østerriksk idealisme.

På grunnlag av disse forskjellige årsakene har vi fått en kanonisering av kvalitetsmusikk, som man lenge har villet sett på som en idealmusikk som skal være universell. Det følgende sitat, også hentet fra Richard Middletons bok *Studying Popular Music* (1991) er et eksempel på hvordan den tradisjonelle musikkanalysen skal foregå: «works are autonomous; art has transcendent qualities; the individual, the genius, the "great man" should be the focus of historical explanation; listening should be detached and contemplative, and analysis therefore text-centred» (Middleton 1991: 107).

4.2 Auditiv analyse

For meg er det viktig å ha alt dette i bakhodet når jeg skal sette i gang med min analyse. Mye har skjedd på det musikkanalytiske området, og auditiv analyse, som ikke baserer seg på notert musikk er blitt mer og mer vanlig. Det finnes flere årsaker til hvorfor man vil gjøre en auditiv analyse. En del populærmusikkvitenskaplige forskere bruker den som et redskap for å transkribere det man hører, og dermed lage et skriftlig verktøy for rytmisk musikk på lik

linje med det som finnes for klassisk musikk. Mitt ønske med analysen er ikke slik forankret. Mitt mål er å lytte meg frem til hva sangerne gjør, og finne ut av hvordan de bruker sangteknikken for å skape effekt og gi låtene liv, for deretter å forklare hvordan man kan imitere dette ved hjelp av de teorier jeg har presentert i kapittel 2. Fordi jeg ikke kommer til å anvende meg av noen notasjon av musikken, blir jeg automatisk svært avhengig av språket som mitt forklaringsredskap. I tillegg blir jeg nødt til å bevisstgjøre mitt forhold til lytting som sådan; hvordan min hørsel tar imot det jeg vil analysere, og mine egne sangtekniske kunnskaper og begrensninger. På grunn av det sistnevnte har det vært viktig for meg å velge artister hvis stemmer jeg kjenner godt, og som jeg har et forhold til.

4.3 Språket som analytisk redskap

Språkvalgets viktighet for en musikkanalytisk kontekst bør ikke undervurderes. Alle ord jeg velger har en ladning og et innhold som påvirker hvordan leseren oppfatter teksten som helhet. På en forelesning musikkviteren Leo Treitler holdt i Oslo uttalte han at blant annet at «Words are too definite for music, or too indefinite» (Treitler 2005). Altså at ord ikke strekker til dersom man vil forklare musikk, de er enten for absolutte, eller for flyktige. På samme måte sier filosofen Ludwig Wittgenstein at vi er fanget i språket; «rather than language mirroring the world, it may be that the world mirrors language» (Stromberg 1994: 240). En annen person som også tar opp dette emnet, og som er mye brukt i musikkvitenskaplig forskning, spesielt når det handler om sang som emne, er Roland Barthes. Man kan si at Barthes var en tverrfaglig forsker, men han hadde sin bakgrunn fra det franske litteraturforskningsmiljøet, og var med på å danne grunnlaget for strukturalismen innen litteraturvitenskap sammen med Lacan, Foucault og Lévi- Strauss. Barthes skriver at «språket må vendes mot seg selv, fremheves, beskrives og dekonstrueres» (Gundersen 1989) Gundersen skriver også at Barthes «bruker språket litterært, billedlig, personlig og sanselig» og at «skrivemåten er den litterære formens etiske aspekt» (Gundersen 1989: 26), altså at man ikke bare gjør strukturelle valg når man skriver, men også etiske valg. For meg henger dette sammen med det Richard Middleton snakker om når han mener at de musikkvitenskaplige termene er positivt eller negativt ladet (Middleton 1991:107). Barthes bruker språket metaforisk. Professor Hallgjerd Aksnes har også endel argumenter for metaforbruk i musikalsk analyse. Hun sier blant annet i artikkelen *A Cognitive Approach to Musical Analysis: Metaphorical Projection in Music* (Uppsala

1997) at :

many of the cross-modal associations we make during music listening are the result of metaphorical projections between different cognitive domains; and that metaphorical projections are so pervasive in musical experience that we tend to regard the most conventional metaphors as intrinsic to the "music itself" (e.g. the ubiquitous metaphor of musical space and the convention of describing timbre in terms of color). (Aksnes i Gabrielsson 1997:551)

Hun sier altså at mange av de beskrivelser vi i andre sammenhenger oppfatter som metaforer, i musikkvitenskapen blir en del av selve musikken, og at det dermed bli vanskelig, til og med forvanskeligene å utelate metaforbruk i musikalsk analyse. Dette funderer hun i musikkteoretikeren Marion Gucks undersøkelser som påviser at selv de mest vitenskaplige av undersøkelser som gjøres er fundert i et metaforisk språk. Dermed blir metaforbruk legitimert, i følge Aksnes. Slik jeg leser Aksnes, mener hun at på grunn av felles biologiske og kulturelle referansepunkter kan man benytte seg av metaforer i musikkvitenskaplig materiale. Problemer oppstår dermed først når en tekst skal oversettes fra en kulturell sfære til en annen.

4.4 Stemmen som analytisk objekt

Diskursene om den visuelle kultur
er særdeles utviklede og massivt synlige,
hvorimod de tilsvarende diskurser
om den auditive kultur stadig er
spredte og forholdsvis lavmælte.
(Lønstrup 2004:8)

Ansa Lønstrups sitat tar opp et viktig aspekt i det at det påpeker tydelige forskjeller i oppmerksomhet rundt det visuelle og det auditive. Hun påpeker i sin bok *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur* (Århus 2004) at den visuelle kultur har vært prioritert over den auditive helt siden renessansen, og at det auditive feltet ikke har fått oppmerksomhet før i det siste århundret, med moderne teknologi og fremveksten av auditive dysfunksjoner (Lønstrup 2004:9). For meg blir det dermed viktig å holde fast på min auditive innfallsvinkel, ikke bare fordi jeg selv mener at det er den mest hensiktsmessige for resultatene i denne oppgaven, men også for plassere meg i en tradisjon som er ganske ung, men på fremmarsj.

Stemmen som forskningsobjekt, utenom det fysiologiske og anatomiske, er vanskelig gripbar. En av årsakene til det tror jeg kan være at mennesker lar seg påvirke av stemmen på et individuelt underbevist nivå. Visse stemmer appellerer til visse mennesker, og den samme

stemme kan gripe mennesker på helt forskjellige måter, og på forskjellige nivåer. Det er dermed ikke bare opp til sangeren, men også opp til lytteren. Roland Barthes skriver om forholdet mellom forfatter og leser, og jeg tror at sitatet er overførbart til musikk hvis vi bytter ut forfatter med sanger og leser med lytter:

Når jeg leser en setning, en historie eller et ord med lyst (plaisir⁷), da er det fordi de er blitt skrevet i lyst (denne lysten står ikke i motsetning til forfatterens klagesanger). Men omvendt?

Det at jeg skriver i lyst, gir det meg som forfatter noen garanti for at leseren vil føle lyst? Overhode ikke. Denne leseren må jeg finne (jeg må ”sjekke ham opp”) uten å vite hvor han er. Da blir det skapt et nytelsens (jouissance⁸) rom. Det er ikke leserens ”person” som er nødvendig for meg, det er dette rommet: muligheten for en begjærets dialektikk, en vellystens (jouissance⁹) uforutsigbarhet: at innsatsene ikke er gjort; at det kan bli et spill¹⁰. (Barthes 1973:16)

Dermed må man som sanger finne sine lyttere uten å vite hvor hen man skal lete. Det rommet Barthes prater om her i *Le Plaisir du texte* er det som han mer kjent omtaler som *Le grain du voix* (1972). Dette «rommet» eller «grain» mener Barthes er umulig å beskrive, men det er mulig å gjenkjenne det. Jeg tror at denne teorien Barthes presenterer som *Le grain du voix* har fått så stor gjennomslagskraft i musikkvitenskapen nettopp på grunn av denne gjenkjenningen. «Alle» forstår hva Barthes mener med «grain», men få lykkes med å gi en bedre forklaring på hva det er enn ham.

Fordi stemmen inneholder et element av uforklarlighet, men samtidig lar seg beskrive på et fysiologisk nivå skriver Lønstrup at: «Måske er netop stemmen – især når den synger – det mest ideelle medium for balanceringsen mellem realitet og virtualitet, mellem fakta og fiktion, mellem væren og betydning» (Lønstrup 2004:10).

Kanskje har synet fått så mye oppmerksomhet fordi det både reflekterer og tar imot, mens stemmen og øret må dele oppgavene, og er også avhengig av resten av kroppen (Ibid.:17). Når jeg skal gå i gang med min lytting for å gjøre en auditiv analyse av de tre utvalgte sangstemmene, må jeg ha alt dette med meg. Det er viktig å huske at jeg hele tiden er preget

⁷ Min egen parantes

⁸ Min egen parantes

⁹ Min egen parantes

¹⁰ Min egen oversettelse fra fransk og engelsk til norsk.

av mitt ståsted og mine begrensninger og fordommer. Via den hermeneutiske spiralen kan jeg få nye impulser og en bredere forståelseshorisont, men min lytting baserer seg på et sett fordommer og meninger som jeg har. Simon Frith har en annen oppfattelse av hvordan vi lytter til den syngende stemmen, og jeg kommer også til å benytte meg av hans parametere. I *Performing Rites* (1996) nevner han et antall ulike ting vi forholder oss til når vi lytter til en syngende stemme. Disse inkluderer:

- stemmen som instrument
- stemmen som kropp
- stemmen som en person
- stemmen som en rolle eller karakter
- stemmen som kjønn
- stemmen som etnisitet
- stemmen som seksualitet
- stemmen som geografi

Alle disse elementene må jeg ta i betraktning når jeg gjør min analyse, men det er ikke mitt mål å gi noen systematisk analyse på grunnlag av disse, mitt mål er stadig å se hva disse sangerne gjør og hvordan de gjør det, ikke hvorfor. Jeg må ta hensyn til disse elementene fordi de er med på å bevisst eller ubevisst, å prege mitt syn (eller min lytting) på sangstemmene. Jo flere elementer jeg kan kartlegge, og få et bevisst forhold til i forkant av analysen, jo færre ubevisste elementer må jeg forholde meg til i etterkant.

4.5 Stemmevalg

Det å skulle gjøre en auditiv analyse av sangstemmer kan være en risikofylt affære fordi: «Syngende stemmer artikulerer sig udelukkende for at trænge sig på og komme ind i ører og kroppe; for at blive sanset, lyttet til og for gang på gang at genforene stemme og øre i en virtuell, metaforisk og fiktiv, men aldrig varig enhed» (Lønstrup 2004:18). Dermed må jeg ta i betraktning at jeg kan stå i fare for å la meg forføre av stemmene, og dermed miste mitt sangtekniske fokus. Mitt valg av stemmer har hatt et antall ulike forutsetninger.

4.5.1 Forkunnskap

For det første var det, som tidligere nevnt viktig å velge sangere jeg allerede hadde kjennskap til, slik at jeg ikke behøver å gjøre meg kjent med helt nye og ukjente stemmer. Man kan kanskje argumentere mot dette valget, ved og si at jeg dermed har en del tilstivnede og innkjørte oppfatninger og fordommer om disse stemmene, men jeg velger heller å se det som positivt. Som sanger har jeg lenge hatt et bevisst forhold til hva jeg kan lære av å lytte til, og ved å imitere sangere. Derfor ser jeg det som en fordel å kjenne til de valgte stemmene fordi jeg som øvelse allerede har lært meg deres allmenne sangtekniske spesialiteter.

4.5.2 Representering

Alle tre sangere jeg har valgt representerer sine sjangere ved at de har et nærmest overdrevent sjangerspesifikt uttrykk, og en overdådig sangteknikk. At de alle tre har denne «overrepresenteringen» er helt bevisst fra min side, ettersom det da blir lettere å eksemplifisere sjangeren de representerer. Jeg vil sammenligne det med at man ofte henviste til Bach når man skulle gi eksempler fra barokken, ettersom man mente at «han på genialt vis hadde sammenfattet og avsluttet en epoke» (Martinsen et al. 1998:62). Jeg mener ikke at de tre stemmene jeg har valgt sammenfatter eller avslutter sine sjangere, men de gir meg gode redskap for analyse gjennom sin skikkelighet på det de gjør. Dessuten blir alle tre ofte nevnt som eksempler i sin respektive sjanger dersom man skal trekke frem en representativ sanger. Ingen av dem er på noen måte ment å skulle representere et tverrsnitt av sjangerne, men deres overtydelighet og detaljrikdom gir dem stemmer som jeg mener er gode utgangspunkt for å vise frem sjangerspesifikke sangteknikker. I tillegg til å representere hver sin sjanger, representerer de også hver sine tempo. *Misty* er en ballade, *Show Me How To Live* er mid-tempo, mens *It's Not Right But It's Okay* representerer låter med høyere tempo.

4.5.3 Min egen oppfattning av stemmene

Jeg har også vært bevisst i mitt valg ved å ikke velge mine egne favorittsangere, altså de sangere jeg hører *grain* hos. Dette er fordi jeg tror dette ville hatt en negativ påvirkningskraft på min bedømming av sangernes stemmer. Jeg ville kanskje sett forbi enkelte ting, eller stirret meg blind på andre fordi jeg personlig fascineres av dette.

Jeg har heller ikke valgt stemmer jeg ikke liker. Det tror jeg også ville hatt en negativ påvirkningskraft i og med at jeg kanskje ville overdrevet min kritikk av deres

stemmebruk, eller unngått å se positive kvaliteter fordi min forhåndskritikk skygget for disse.

4.6 Stemmene

På bakgrunn av mine valg i forrige kapittel har jeg valgt disse tre stemmer som representanter for hver sin sjanger:

Sarah Vaughan – jazz

Whitney Houston – R&B

Chris Cornell – rock

4.6.1 Sarah Vaughan

Sarah Vaughan (1924-1990) var en av jazzens store sangere. Hun sto for en massiv utvikling av jazzstemmen og huskes i dag fremfor alt som en stor stemme og en improviserende stemme. Men det ikke alle vet er at hun også var en dyktig pianist, og hennes profesjonelle karriere startet nettopp ved at hun spilte piano i Earl Hines orkester (Opsahl 2001:100). I løpet av sin profesjonelle karriere sang hun med de aller fleste anerkjente jazzmusikere, deriblandt Billy Eckstine, Dizzie Gillespie, Clifford Brown, Cannonball Adderley og Count Basie. Hun sang både med storband og i mindre besetninger, og musikken hun spilte inn strakk seg over hele det jazzmusikalske spekteret, brasiliansk musikk og også populærmusikk (Ibid.). Hennes karriere skjøt fart samtidig med at bopmusikken ble utviklet og hennes sangstil og frasering var svært påvirket av nettopp bopmusikere som Charlie Parker og Dizzie Gillespie (Ibid.). Innspillingen jeg har valgt med Vaughan er av standardlåten *Misty* innspilt live på Tivoli i København i 1964, med jazztrio (lytteeksempel 13).

4.6.2 Whitney Houston

Whitney Houston (f. 1963) er en av de mestselgende kvinnelige sangerne i pophistorien. Hennes stemme har også vært stildannende for svært mange popsangere som har kommet etterpå. Hennes karriere startet som så mange andres i kirkekor. Hun er født inn i en musikalsk familie, hennes mor er gospelsanger og Dionne Warwick var hennes kusine. På slutten av syttitallet, og begynnelsen av åttitallet, gjorde hun en broket samling innspillinger, filmer, TV-serier og opptredener, men i 1985 kom hennes gjennombrudd med hennes første soloalbum. På åtti- og nittitallet gjorde hun flere plateinnspillinger, men ironisk nok er det de soundtrack hun har gjort som har vært hennes største suksesser. Spesielt er det verdt å nevne

innspillingen av *I Will Always Love You* fra 1993, hentet fra filmen *The Bodyguard* hvor hun selv hadde hovedrollen, som vesentlig for hennes karriere. Denne innspillingen var på et tidspunkt den mest solgte singelen i rockehistorien (allmusic). Siden suksessen med *The Bodyguard* har Houstons karriere hatt både opp- og nedturer, en opptur var soloalbumet *My Love is Your Love* fra 1998, mens nedturene alle henger sammen med hennes avhengighet av narkotika. I 2007 er det annonsert et nytt album, og hun og hennes familie har spilt inn et spor *Family First* til barnefilmen *Daddy's Little Girls* Jeg har valgt å analysere innspillingen *It's Not Right But It's Okay* (lytteeksempel 14) som er hentet fra nettopp soloalbumet *My Love is Your Love*.

4.6.3 Chris Cornell

Chris Cornell (f.1964) er en av de mest profilerte rockevokalistene i dag. Hans karriere startet i Seattle under grønsjrockens spede barndom. Som tenåring spilte han trommer i et coverband, men etter hvert etablerte han seg som sanger i det som skulle bli et av grønsjens første og mest populære band, *Soundgarden*. Soundgarden lydbilde har blitt beskrevet som en blanding av 70-tallets heavy metal og punkens stilideal (allmusic). I 1997 gikk medlemmene i Soundgarden hver sin vei, og Cornell ga ut sitt første soloalbum i 1999. I 2000 slo han seg sammen med de resterende medlemmene fra *Rage Against the Machine*, og de dannet bandet *Audioslave* (Ibid.). Dette bandet holdt sammen til 2007, og Cornell står nå på egne ben igjen som soloartist. Den seneste utgivelsen med Cornell er tittelsporet til James Bond- filmen *Casino Royale*. Innspillingen jeg har valgt med Cornell er låta *Show me how to live* (lytteeksempel 15) med Audioslave fra 2002- utgivelsen med helt enket heter *Audioslave*.

Kapittel 5 Analysedelen

5.1 *Misty* med Sarah Vaughan

Kapittel 5.1 tar for seg innspillingen av *Misty* med Sarah Vaughan.

Misty er en av de aller mest spilte jazzballadene. Den er komponert og første gang innspilt av jazzpianisten Erroll Garner i 1954, Johnny Burke satte året etter tekst til Grove Music Online: Erroll Garner 2007). Den er innspilt av alle de største jazz og popsangerne på 50- og 60-tallet, der i blant innspillingene jeg har valgt, Sarah Vaughans live- innspilling fra 1963. Jeg har valgt dette bevisst, ettersom jazz i all vesentlighet er en live- sjanger.

5.1.1 Form og struktur

Misty er bygd opp etter en tradisjonell jazzballadeformel. Den er 32- takter lang og er bygget opp etter formelen AABA. Harmonisk er låten en gjennomgående tradisjonell standardlåt, med kvintforbindelser som det sterkeste harmoniske elementet. Låten slutter og starter i dur, mens B- delen transponeres til IV- trinns durtoneart. Altså, A-delen går i Eb- dur, B-delen går i Ab- dur for så å transponere seg tilbake til Eb- dur i løpet av B- delens siste fire takter.

5.1.2 Analyse av *Misty*

Tempoet i Sarah Vaughans innspilling kan virke nærmest rubato, men det har en gjennomgående metronompuls på cirka 38, og bruker dermed 3 minutter og 18 sekunder på å komme seg igjennom hele låta en gang. Deretter spilles B-delen en gang til, denne gang med Kirk Stuart, Vaughans pianist, på vokal, før de avslutter låten i felleskap. I denne analysen skal jeg bare ta for meg den første runden av låta, ettersom det er tilstrekkelig materiale til en analyse i denne delen.

Da Vaughan spilte inn den versjonen var hun i sin absolutte storhetstid som sanger, 39 år gammel, med en moden stemme og en velutviklet sangteknikk. Som bebopens fremste vokalist, og som skolert pianist var hun også innsatt i jazzharmonikkens strukturer og koder. Innspillingen er gjort på Tivoli i København, foran ett interessert publikum, og bandleder på turneen, Quincy Jones påpeker at «I´ve never seen Sarah more happy and free» (Vaughan 1987).

Karakteristika for Vaughans stemme er for det første en distinkt, kraftig vibrato, smidighet og egalitet, stor ambitus og teknisk kontroll. Utover dette blir stemmen ofte karakterisert som varm og klangfull, dette henger sammen med at hun har en rund klang fordi hun tar i bruk store deler av ressonanserommene i munn- og nesehulene.

5.1.3 Improvisasjon

Improvisasjonsmessig kan denne innspillingen plasseres innenfor flere båser. Vaughan tar i bruk en tekstbasert improvisasjonsteknikk som både beveger seg horisontalt og vertikalt. At den er tekstbasert er tydelig ettersom det ikke finnes noen form for scatting involvert i innspillingen, og Vaughan tar i bruk teksten og ordene for å improvisere seg gjennom låten. I takt syv og åtte kommer det første tydelige eksempelet på vertikal improvisering, hvor hun tar utgangspunkt i ordet «hand» for å gjennomføre en melodisk parafrase over den underliggende

akkordprogresjonen (se figur 5.1), på samme måte som en saksofonist ville gjort det.

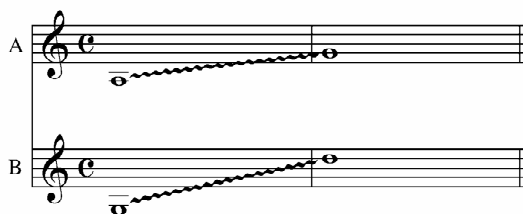


Figur 5.1: Melodisk parafrase over akkordprogresjonen.

Dette er en utmerket måte å improvisere på for jazzvokalister uten å ha et tradisjonelt scattekor. Der hvor man har lange fraser, kan man korte ned og diminuerere, på samme måte som man gjorde på 1400- tallet (jf. kapp. 2.2.1). En annen metode hun benytter seg av er rytmisk improvisasjon. Hun endrer gjennom hele låten de rytmiske verdiene, enten ved å forlenge eller forkorte, eller også ved å fjerne ord eller stavelser som i takt 11, der det står «or it might be the...», hvor Vaughan forkorter, og unnlater å si «or it». Det å ta bort ord på denne måten er svært vanlig, i tillegg til å legge til småord, som «yeah», «'cause» etc. Vaughan gjør nettopp dette allerede i første takt, hvor hun hermer etter den melodisk nedgangen i pianostemmen, og synger selv «yeah, yeah, yeah, yeah, yeah», i en harmonisk struktur som beveger seg mot akkorden som kommer i neste takt. Hensikten med å legge til og ta bort ord kan dermed være både rytmisk, harmonisk, melodisk eller også for å understreke et tekstlig aspekt, som ved å gjenta et ord man nettopp har sagt, eller ved å påkalle oppmerksomhet ved å utbryte f.eks. «listen» eller «look here» utenfor de vante tekstlige rammene. Andre tekstlige effekter man kan legge til er ved å trekke sammen ord, og synge på de myke konsonantene; m, l, th, og så videre. I takt fjorten hører vi et eksempel på det. Vaughan lener seg på den første m-en i «moment» og trekker den inn i det foregående «the». Det samme skjer i takt 20 med ordet «notice» her hviler hun på n-en der en klassisk sanger ville lagt vekt på o-en. Alle disse improviserte, rytmiske, tekstlige, harmoniske og melodiske effektene som Sarah Vaughan bruker på *Misty* er med på å gi låten dens spesifikke karakter, og gjør at selv om tempoet er svært lavt, swinger låten allikevel, fordi alle disse elementene er med på å konstruere Vaughans feel for musikken.

5.1.4 Omfang

I den første A- delen beveger Vaughan seg kun innenfor en oktav mellom lille A og G1. Men allerede i løpet av de to første taktene av andre A- del har hun utvidet spekteret både i dybden og høyden, fra lille G til C2.



Figur 5. 2: System A viser hvor hovedvekten av melodien ligger, system B viser Vaughans hele omfang på Misty.

Resten av A- delen holder hun seg igjen innenfor rammene av lille A og G1. I B- delen beveger den originale melodien seg oppover, og det gjør også Vaughan, hennes høyeste tone er D2, før hun går tilbake og fortsetter i registeret lille A- G1. Dette registeret er også det som er mest vanlig for jazzsangere å benytte seg av (jfr med kap 2), ettersom det er her man med størst letthet kan formidle tekst i taleleie, og det er ikke høyere enn at de fleste kvinner ikke ennå er over stemmeknekken.

5.1.5 Klang

Klangfargen på Vaughans stemme er derimot med på å forlede lytteren til å tror at hun bruker et mye større spekter av toner, de mørke tonene har en svært mørk klangfarge, de høye tonene har en lys. Hver gang Vaughan beveger seg oppover mot det tostrøkne registeret lysner hun klangen ved å legge vekk brystklang og trekke inn mer og mer hodeklang, og på topp-tonene D2 er klangen nesten fullstendig i hodeklang. Vaughan har som nevnt en veldig godt utviklet egalitet, og beveger seg med letthet mellom registrene, slik at det nesten ikke merkes for det utrente øre. Egalisering for en rytmisk sanger er på sett og vis motsatt av egalisering for en klassisk, da det er om å gjøre å få med seg brystregisteret oppover på en så smidig måte som mulig, mer enn å få med seg hodeklangen så langt ned som mulig. Å få til en klang som tilsvarende Vaughans krever at man plasserer tonen riktig i munnen. Tonen bør starte ved overgangen mellom den harde og den myke gane, tungen bør være avlappet og senket, og resonansrommene bør være åpne og fri. Tonen bør sikte oppover mot neseroten og ut, mer enn rett frem og ut. Det er ganske mye av brystregisteret som spiller med, men en del av klangen er luftig og lys i tillegg. Spesielt gjelder det lyse toner at hun tillater hodeklangen mer plass. På mange måter er Vaughan en foregangsfigur for beltingen, ettersom hun nyanserer stemmebruken ved hjelp av blandingsregister og brystklang.

5.1.6 Wailing/ ornamentering

Wailinguttrykket er mest vanlig i soul og R&B, i jazz er det ikke like naturlig å snakke om wailing, det er heller bedre å bruke begrepet ornamentering om utsmykninger. Dette viser Sarah Vaughan ett par eksempler på mot slutten av låten. I takt 27, bruker hun siste stavelse i ordet «alone» til å ornamenterer (se figur 5.3).



Figur 5.3: Vaughans ornamentering i takt 27.

Det samme gjelder fem stavelser senere, i «my», hvor effekten hun tar i bruk godt kan karakteriseres som wailing, eller ornamentering om man vil, dersom man definerer wailing som små kreative endringer av en noteverdi. Jeg skiller denne effekten fra den diminuerende hun foretar seg i takt åtte, ettersom i det senere eksempelet er noteverdiene kortere.

5.1.7 Frasering

Fraseringsmessig er Vaughan svært muntlig. Med det mener jeg å si at hun fraserer tekstlinjene slik man ville gjort det om man leste teksten. Selv om hun legger til og trekker fra i rytmisk og melodisk og harmonisk verdi, er tekstlinjen stadig i sentrum. Så selv om hun i frasen «On my own» i takt 24 og 25 endrer både noteverdier og rytmisk verdi, ligger fortsatt det rytmiske tyngdepunktet på ordet «own» noe som er naturlig dersom man skulle lese setningen «on my own» også. Å utvikle både «on» og «my» så mye bidrar også til viktighet av frasen «on my own», som jo er en vesentlig frase i en sang som handler om å være sammen med noen, og frykten for at denne personen skal forsvinne, og la hovedpersonen bli igjen alene; «on my own».

5.1.8 Avrunding

Sarah Vaughan er et skoleeksempel på en jazzvokalist, med sine utbroderende improvisasjoner, tydelig tekstlig forankring og sterk rytmisk forankring. Hun benytter seg av store deler av sitt vokale register, og blander med letthet hode- og brystklang.

5.2 *It's Not Right But It's Okay* med Whitney Houston

Det neste analyseobjektet er *It's Not Right But It's Okay* med Whitney Houston. *It's Not Right But It's Okay* er skrevet av Rodney Jerkins, Fred Jerkins III, LaShawn Daniels, Isaac Phillips og Toni Estes. Låta er også produsert av Rodney Jerkins, som på 1990- og 2000-tallet gjorde seg bemerket som produsent for mange av de største R&B- stjernene som Brandy, Toni Braxton, TLC og Destiny's Child. *It's Not Right But It's Okay* er det første sporet på albumet *My Love is Your Love* (1998) og ble også gitt ut som første singel (Whitney Houston Online 2007) og solgte til gull i USA . Jeg har valgt en studioinnspilling, fordi popmusikk i stor grad baserer seg på at singlene spilles i radio og tv, og da er det oftest den studioproduserte versjonen som presenteres. I visse tilfeller er til og med singelversjonen og albumversjonen ulike, men dette er ikke tilfelle her.

5.2.1 Form og struktur

It's Not Right But It's Okay har en litt annen struktur enn *Misty*. Hovedstrukturene i låten; vers, refreng og bro, er alle tradisjonelt inndelt i 16 takter hver, men blir presentert på en litt uvanlig måte i popsammenheng. Til forskjell fra den vanlige inndelingen i AABA, eller ABCA, får denne låten formelstrukturen ABACAB.

It's Not Right But It's Okay innledes med en fire takters instrumental intro, før Houston starter på første vers. Hele låtens harmoniske grunnlag dreier seg rundt to akkorder, tonika fra F- moll, og dominant fra C-moll som blir presentert allerede i arpeggioakkordene i introen. Dette er typisk for denne typen låt, som er samplingsbasert. Det betyr at låten er satt sammen av en mengde små riff, og rytmiske sekvenser som i samspill danner låtens helhet. Denne struktureringen av låter finner vi igjen i mengder av populærmusikk, og spesielt musikk som stammer fra, eller har hentet inspirasjon fra funkmusikken på 1960- og 1970- tallet. Det begrensede harmoniske klangmaterialet frigjør en mengde plass for Houston slik at hun fritt kan legge melodien der det passer seg, og det velger hun å gjøre ut i fra bluesens harmonikk.

5.2.2. Analyse av *It's Not Right But It's Okay*

It's Not Right But It's Okay er 4 minutter og 52 sekunder lang, tempoet er forholdsvis høyt, rundt 128 slag i minuttet. Både bass og trommer gir en tydelig markering av fjerdedelene, mens arpeggioakkordene i introen gir låten dens uptempo- karakter, ved en mer detaljert underdeling av rytmen:



Figur 5. 4. *It's not right but it's okay*. Rytmikk i introen.

Whitney Houstons er, på lik linje med Sarah Vaughan på høyden av sin karriere, hun var 35 år gammel og hadde på den tiden fått en sofistikert teknikk der hun «sparer på kruttet» mer enn hun gjorde før, altså at hennes omfangsrike teknikk og stemmekvalitet har fått følge av en gjennomtenkt metode for porsjonering av virkemidlene.

Whitney Houston har en stemme som egner seg til gospel, og er utviklet i et gospelmiljø, men samtidig har hun det som kalles en «kommersialitet» ved seg også, slik at musikken hun lager når utenfor gospelmiljøer. I klartekst betyr det at hun holder litt tilbake stemmemessig og følelsesmessig i forhold til hennes forgjengere som for eksempel Patti LaBelle, Shaka Khan, Tina Turner og Aretha Franklin.

Whitney Houstons stemme er også lik Vaughans idet at hun har et stort register som hun benytter seg av, hun bruker både bryst-, mellom- og hoderegisteret, hun har en gjenkjennelig vibrato, om ikke så kraftig som Vaughan, og hennes stemme er også stor og kraftfull. Hun har en anelse nasalitet i klangen, men den er ikke tydeligere enn at den gir stemmen hennes et gjenkjenningsmoment, mer enn et irritasjonsmoment. Hennes sangstil har som jeg tidligere har nevnt utviklet seg i retning av å porsjonere ut virkemidlene og det er noe av det jeg ser på som hennes sterkeste kort. Hun benytter seg av stemmen som et instrument, leker med den, og har så stor kontroll på det hun gjør at hun kan velge nøyaktig de virkemidlene hun mener passer best for å få frem sangens innhold.

5.2.3 Improvisasjon

For å høre på denne innspillingen med improvisasjon som parameter er det viktig å tenke på at det er en studioinnspilling, hvor mulighetene er uendelige når det kommer til klipping og liming av bruddstykker av låten. Da kan det være bra å ha i minne Houstons gospelbakgrunn, en bakgrunn som inneholder mye improvisert materiale. Hvis man skulle være nysgjerrig på Houstons improvisasjonsevner, kan man jo for eksempel lytte til hennes bidrag til velgjørenhetskonserten VH1 Divas Live/99 (Arista 1999), hvor hun nytolker sin egen gamle singel *I Will Always Love You*, og i duett med Mary J. Blige tolker Aretha Franklins hit *Ain't No Way* (lytteeksempel 16).

Det som danner grunnlaget i Houstons improvisasjoner på *It's Not Right But It's Okay* er call & response. Som nevnt i kapittel 2.2.6 er call & response en teknikk som bygger på kommunikasjon mellom to eller flere sangere. I dette eksemplet kan man særlig høre call & response i refrengene. Jeg vil gi et eksempel:

It's not right but it's okay - [It's not right - so okay baby]
I'm gonna make it anyway [I can pay my own rent]
Pack your bags up and leave [pay my light bill - take care of my babies]
Don't you dare come running back to me [Oh]
It's not right but it's okay [Oouu]
I'm gonna make it anyway [Get up and leave]
Close the door behind you [Yeah]
Leave your key
I'd rather be alone than unhappy [Rather be alone than unhappy]

Eksemplet viser tredje refreng etter siste vers. Teksten i klammer er Houstons svar på og improvisasjon over refrenget, som fremføres av korister. Koristene presenterer en tekstfrase, Houston kommenterer denne, noen ganger med samme tekst, andre ganger med mer utbroderende tekstlige kommentarer, og andre ganger igjen bare med vokale uttrykk på «ooh» eller «yeah». I tillegg til at dette improvisatoriske innslaget passer inn i en gospelsk call and response- tradisjon, er det også tekstlig basert improvisasjon, en personliggjøring, en rytmisk improvisasjon og wailing inkludert. Denne formen for improvisasjon over et refreng kalles ofte ad lib i pop og rock- terminologi, og da menes det fri melodisk improvisasjon, til forskjell fra ad lib i klassisk tradisjon som oftere henviser til fri rytmikk, eller at stemmen markert ad lib kan utelates (se kapittel 2.2.6).

Vi bryter det valgte refrenget ned i sine enkelte bestanddeler, og ser nærmere på det fra et improvisasjonsmessig ståsted. I figuren 5.5 har jeg forsøkt å beskrive hva Houston gjør ovenpå refrenget. I den øverste notelinjen ser vi den ordinære melodien i refrenget, i den nederste notelinjen har jeg skrevet inn hvilken type av effekt Houston legger til.

The image displays a musical score for the song "It's not right but it's okay" by Houston. It consists of four systems, each with a vocal line and a corresponding improvisation marking line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C).

- System 1:** The vocal line starts with a whole rest, followed by the lyrics "It's not right but it's o - kay I'm gon na make it a - ny -". The marking line below has three boxes: "Wail", "Tekstlig", and "Tekstlig/rytmisk".
- System 2:** The vocal line continues with "way Pack your bags u - up and leave don't you dare come run - ning back to". The marking line has three boxes: "Ghostnote", "Tekstlig/rytmisk", and "Dist/shout".
- System 3:** The vocal line continues with "me it's not right but it's o - - kay I'm gon - na make it an - y - y -". The marking line has two boxes: "Wail" and "Wail".
- System 4:** The vocal line continues with "way closethe door be - hind you leave your key i'd rath - er be a - lonethan u - un - hap - - py.". The marking line has two boxes: "Tekstlig/rytmisk" and "Wail/ tekstlig".

Figur 5.5. *It's not right but it's okay*. Markeringer av improvisasjoner i refreng fire.

Av dette ser vi at Houston tar i bruk wailing, rytmisk improvisasjon og tekstlig improvisasjon i tillegg til call & response i dette refrenget. Jeg har også skrevet opp noen andre teknikker, ghost notes og dist/ shout som jeg kommer til i gjennomgangen av rytmiske vokale teknikker.

5.2.4 Teksttolkning og rytmisk tekstbruk

Houstons bruk av teksten, både som rytmisk element, og som formidling er interessant å fordype seg i hvis man vil lære noen triks om rytmisk sangteknikk.

Vi går igjen tilbake til vårt refreng. Den første teksten Houston synger på refrenget er som følger: «It's not right, it's okay baby. I can pay my own rent, pay my light bill, take care of my babies». Når man ser teksten på denne måten, isolert fra lyden og stemmen, er det vanskelig å forestille seg hvordan det låter og hvilken stemning som råder i sangen. Men dersom vi leser teksten og samtidig hører på opptaket får teksten en helt annen mening. Den effekten Houston bruker mest i dette refrenget er å markere det viktigste ordet i setningen, ved å ta tak i konsonanten og presse den frem, som i «I can Pay my own rent», hvor

betoningen ligger på *Pay*. I setningen «it's okay baby» er *it* uhørlig og hun trekker sammen *s* og *okay*, slik at det låter mer som «Sokay», og det får samme effekt som *Pay*. Denne formen for effekter med hjelp av teksten går igjennom i hele låta, og er med på å skape Houstons lett indignerte uttrykk, samtidig med at det er et viktig rytmisk element som gjør låta levende.

5.2.5 Klang

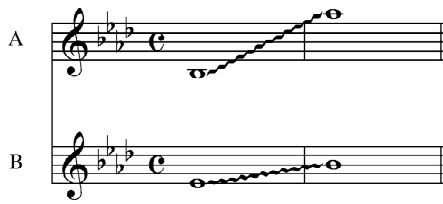
Houston benytter seg stort sett av sin brystklang i tekstpartiene i denne låten, dette passer godt fordi hun har en historie å fortelle som krever kontinuitet gjennom versene. Hun benytter seg av separering to ganger på vers to og vers tre, helt i slutten av verset for å understreke budskapet (Se figur 5.5). I løpet av refrengrepetisjonen mot slutten finnes det også flere eksempler på separering og bruk av hodeklang, men det er Houstons lett nasale brystklang som dominerer lydbildet. Denne stemmeproduksjonen involverer en klangbruk som baserer seg til stor del på de forreste og øverste resonansrommene i munn- og nesehulen. For å få til en lignende lydproduksjon kan det være til hjelp å tenke på den amerikanske måten å snakke på, med bred, nasal uttale. Etter min mening bruker Houston ingen blandingsklang, hun har heller abrupt skifte mellom bryst- og hoderegister enn blanding for å få til glidende overganger i denne låten.



Figur 5.6: *It's not right but it's okay*. **Separering.**
Markert note er den eneste som synges i hodeklang. Dette er et tydelig eksempel på separering.
(Andre vers, siste fire takter)

5.2.6 Omfang

Whitney Houston beveger seg mellom cirka to oktaver i denne låta, fra lille Bb, til tostrøken Ab. Tyngdepunktet i låta ligger mellom enstrøken Eb og enstrøken Bb (Se figur 5.7). Resten av omfanget bruker Houston som farger, hun fargelegger med lavere og høyere toner, og beveger seg ofte hurtig fra en lav tone til en mørk tone. Den høyeste tonen hun synger på brystklang er tostrøken F, og hodeklang benytter hun seg bare av mellom Eb2 og Ab2.



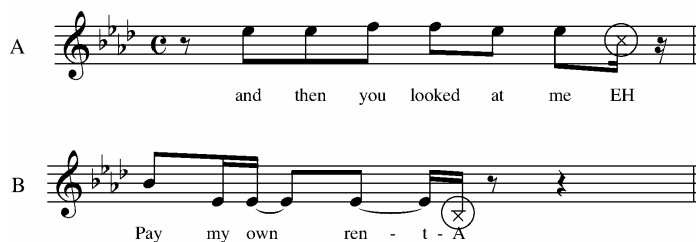
Figur 5.7: Ambitus.
Notelinje A viser hvilke toner Houston benytter seg av i låten.
Notelinje B viser hvor tyngcpunktet ligger.

5.2.7 Frasering

Fraseringsmessig forholder Houston seg for det meste til handlingen i teksten. Fraserings hovedoppgave blir å presentere det tekstlige innholdet så godt som mulig. På samme måte som Sarah Vaughan tar Houston i bruk forsterkende ord og lyder som «yeah», «oh» og lignende som for eksempel i andre linje, første vers. Den lyder «Then they hung out, but you came home around three, yes you did». Det siste ledde i setningen har ingen selvstendig, beskrivende funksjon, men den bekrefter det som er uttalt tidligere i setningen og gir den på den måte mer tyngde. I gjennom hele låta finner vi igjen slike forsterkninger av fraser, og de er med på å skape soundet i låta. Det er vanskelig å forklare med ord hva det er disse bisetningene gjør, men dersom man tar dem bort, tror jeg at man ville merket forskjellen tydelig. De er subtile detaljer som er med på å skape et genuint inntrykk, og er viktige for helheten.

5.2.8 Ghost notes

Det er nærliggende å ta opp bruk av ghost notes i forbindelse med fraseringen. Ghost notes er som jeg har forklart små aksenter som fargelegger låta. De nettopp nevnte bisetningene er jeg fristet til å kalle for «storesøstrene» til ghost notes, ettersom de deler funksjon i og med at de skaper rytmske vokale effekter i låta. I figur 5.5 har jeg nevnt et eksempel på ghosting, i andre vers har vi et annet eksempel på en ghost note, som er mye mindre synlig, men som allikevel er med på å skape helheten (se figur 5.8). Markeringen jeg snakker om er i setningen «and then you look at me», like etter at Houston har sunget ordet «me» slipper hun ut et litet åndedrag som jeg vil betegne som en ghost note, ettersom den ikke lar seg nedtegne melodisk, men den er med på å skape den rytmske helheten.



Figur 5.8: Ghost notes.

Eksemplet viser to forskjellige bruk av ghost notes, henholdsvis i vers 2 og refreng 4.

5.2.9 Shout

Flere steder i låten benytter Houston seg av en stemme som har en mer ropende/ skrikende karakter, blant annet i det gjennomgåtte refreng fire (se figur 5.5). Denne teknikken oppstår ved høyt press på stemmebåndene og involverer deler av strupehodet som ligger ovenfor stemmebåndene.

5.2.10 Avrunding

Som vi ser benytter Houston seg av en mengde teknikker: vi har shout, separering, ghost notes, wailing, ulike former for improvisasjon og hun har jevnt over en tydelig feel for låten.

5.3 Show me how to live med Chris Cornell

Innspillingen av *Show Me How To Live* er som tidligere nevnt hentet fra Audioslaves utgivelse fra 2002. Det er Chris Cornell som har skrevet teksten, mens det musikalske er skrevet i samarbeid mellom alle Audioslaves medlemmer. *Show Me How To Live* var førstesingel fra albumet.

5.3.1 Form og struktur

Show Me How To Live starter med en 16 tacters instrumental intro, med et vokalt avbrudd i takt tolv, hvor Cornell kommer inn med en enkel melodisk figur som han nynner på «mmm».



Figur 5. 9: Intro.

Takt 12 i intro. Cornell viser et tydelig bluespreg med glissandoen fra g-h.

Show Me How To Live har en inndeling i 8 takter, og 16 takters figurer akkurat som *Misty* og *It's Not Right But It's Okay*. Det eneste stedet den avviker fra denne strukturen er mellom instrumentaldelen og verset, hvor det er en innskutt takt, som fungerer som en slags opptelling på ny, som et pusterom mellom det intense, støyete instrumentale partiet og det nedtonede, rolige verset.

Strukturen på låten blir dermed slik:

Intro

Vers x2

Refreng

Vers

Refreng

Instrumental

Break

Vers

Bro

Refreng

Show me how to live x4.

Låta går i E-moll og har en klassisk riffbasert rockeharmonikk og instrumentering; gitarer, trommer og bass, med et ganske strippet riff på verset, mens det er et massivt øs på refreng et som understreker Cornells vokal.

5.3.2 Analyse av Show me how to live

Show Me How To Live varer i 4 minutter og 47 sekunder, og har en puls på omtrent 90. Dette gir den et midtempo-karakter, som er ganske vanlig i rockelåter. Cornell har som de andre to, Sarah Vaughan og Whitney Houston, en moden sangstemme og godt utviklet teknikk på den innspillingen jeg har valgt, han var 38 år gammel når *Show Me How To Live* ble spilt inn. Cornells stemme har et tydelig rockepreg, jeg vil kalle ham en klassisk rockevokalist, med påvirkning både fra heavy metal og punk i sin bagasje, i tillegg til at han var viktig for utviklingen av grungerockens stilidiom. Det som er interessant med hans stemme er at det i tillegg til den rå rockestilen, finnes det en tilgjengelighet, som gjør hans stemme

interessant og tiltalende for mennesker som ikke nødvendigvis først og fremst lytter til rockemusikk. Han har, på samme måte som Houston, et kommersielt uttrykk.

En del sangpedagoger snakker om at en stemme har en metallisk klang. Personlig syns jeg det er vanskelig å anvende meg av et slikt uttrykk i forbindelse med sangstemmer, ettersom begrepet «metallisk» har en negativ klang i mine ører. Det disse pedagogene mener er at stemmen har en klar, lett nasal, overtonefattig, men volumiøs karakter. Denne beskrivelsen passer inn på deler av Cornells stemme, men han gjør også så stor bruk av dist at det må sies å være en del av hans kjennetegn også. Cornell benytter seg av sin stemme på et høyst sofistikert vis gjennom å anvende seg av ulike teknikker for å få til ulike uttrykk. Hans tonalitet er svært bluesbasert, han lander sjelden rett på en tone, men jobber seg opp til den med et glissando.

5.3.3 Improvisasjon

Det kan ved første øyekast være vanskelig å se på denne låten som improvisert, ettersom alt virker relativt fastlåst og forutbestemt; alle refreng er like, og alle vers har den samme oppbyggingen. Men det som er interessant med dette er veien hvor låten har blitt til. Rockemusikk kommer ofte til gjennom samarbeid innad i gruppen. Ofte er det en eller to som opererer som låtskriver, og som kommer med en musikalsk idé, som siden hele bandet er med på å utvikle. I tilfellet med Audioslave vet vi at musikken er en fusjon av Cornell sine ideer og frem for alt tekster, og det lydidealet som resten av bandet har tatt med seg fra Rage Against the Machine. Denne fusjonen har blitt til det særegne soundet Audioslave har. På den måten er improvisasjonsmomentet ikke en del av innspillingen, men derimot en del av låtskrivingen.

5.3.4 Tekstbruk

Der Houston og Vaughan er krystallklare i sin diksjon, er det til tider mer kryptisk hva Cornell synger. Spesielt på refrenget er det vanskelig å forstå den første strofen, som for meg høres ut som «living my way», eller «living mighty». Teksten er egentlig «Nail in my hand» hvilket setter strofen mer i sammenheng med fortsettelsen «from my creator». Teksten er relativt kryptisk, men det definitivt viktigste tekstfrasen i låta er jo «show me how to live» som blir gjentatt ganske mange ganger, og som også er veldig mye tydeligere uttalt. Det samme gjelder strofen «ready to begin» i broen.

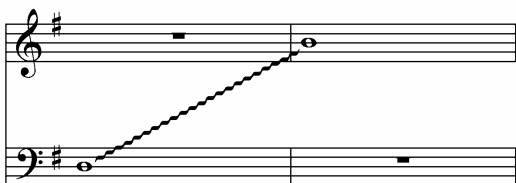
5.3.5 Rytmefølelse

I rock er ikke vokalistens oppgave så uttalt viktig for en låts rytmiske kompleksitet som i R&B og soul, men den har selvfølgelig en betydning. Hvis vi kan snakke om at en låt har to rytmiske nivåer, et makro og ett mikronivå, er rockevokalistene, så vel som R&B- vokalistene med på å skape det rytmiske makronivået, men ikke i like stor grad på mikronivået. Med det mener jeg at elementer som ghosting ikke er så vanlig hos rockevokalistene som hos R&B- vokalistene. Det er helt naturlig at det er en slik forskjell, ettersom polyrytmikk er svært mye mer utbredt i R&B enn i rock.

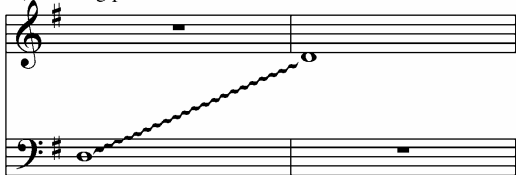
5.3.6 Omfang

Omfanget Cornell benytter seg av på denne låta strekker seg fra lille D til enstrøken H. Han har to hovedleier, ett i nøytralt brystregister i oktaven mellom lille D og enstrøken D på versene, og ett i et mer anstrengt brystregister på refrene fra enstrøken D til enstrøken H.

A) Omfang på låta



B) Omfang på vers



C) Omfang på refreng



Figur 5.10: Omfang.
Figurene viser omfang heholdvis på A) hele låta, B) versene og C) refrene

5.3.7 Klang

Som jeg allerede har vært inne på kan man dele Cornells klangbruk i to, en for versene og en for refrengene. I versene har han et avslappet uttrykk, han synger med en uanstrengt, dog nasal brystklang produsert langt fremme og oppe i munnhulen, men med et smalere resonansrom en Vaughan og Houston. Dette gjør tonene overtonefattigere, og skaper en mer rocket effekt. I refrengene er klangen en helt annen. Den er distet og ligger i et høyt toneleie for å skape den intensiteten som kreves av resten av kompet og også av teksten: «Nail in my hands, from my creator, you gave me a lot now: show me how to live!»

5.3.8 Frasering

Cornells vokal ligger som en bølge oppå de mer brutte og oppstykkede gitarene i verset, mens han slutter seg opp om rytmen i refrenget som bandet spiller:

Vers:

Vokal

And with the early da - wn moving right a - lo - ng couldn't buy an ey - e - ful of sle - ep.

Gitarer

Refreng:

Vokal

Nail i - n my ha - nd oh my cre - a - to - r. You gave me a lot now show me how to live

Gitarer

Figur 5.11. Bevegelse i vokal og gitar.
Eksempelene viser rytmisk motbevegelse i verset, og likere i refrenget

5.3.9 Andre teknikker

Jeg har tidligere nevnt at Cornell distet tonene ganske ofte, og spesielt i refrengene. Å diste tonen gjør man jo som nevnt ved «höga tonlägen, med högt lungtryck och en press på stämbanden. Detta leder till att struphuvudets delar ovanför stämbanden inkluderas i

vibrationen» (Zangger Borch 2005:62). Dist gir jo en stemme et råere uttrykk og kan være bra å kunne bruke som en effekt, men ettersom distede toner produseres på den måten de gjør er det viktig å ikke overdrive når man skal lære seg det, ettersom at hvis man lærer seg det på feil måte, kan det være skadelig for stemmen, akkurat som ved alt annet man skal lære seg. Det viktigste man skal huske på er at å synge aldri skal gjøre vondt. Gjør det vondt gjøres det feil.

En siste teknikk Cornell benytter seg av er på slutten av låten, på outroen. For å få til den hakkede sounden som vi hører slår Cornell på struphodet med den ene hånden. Dette er ikke noe jeg vil anbefale noen, det er sikkert mulig å gjøre dette uten å skade strupen, ettersom Cornell benytter seg av dette, og stadig synger like bra, men det er ikke noen utbredt metode, jeg nevner det kun fordi soundet er ganske særegent og trenger en forklaring.

5.3.10 Avrunding

Chris Cornell viser mange typiske eksempler på vokalteknikk i rockemusikk. Der i blant at han ofte dister tonene, toneleiet ligger høyt på refrenget, han har et sterkt bluespreg på tonene og han fungerer både som en kontrast og et kompliment til resten av bandet i løpet av låten, alt ettersom hvilken effekt man er på jakt etter.

5.4 Sammenstilling av analysene

I analysene jeg har gjort har jeg funnet at det er endel sangtekniske forskjeller på jazz, R&B og rockevokal, og at en tredeling av rytmisk musikk dermed er hensiktsmessig. Jeg har funnet eksempler på de aller fleste av sjangertrekk som jeg har nevnt i teoridelen, både hva gjelder improvisasjonsmetoder, og sjangerspesifikke teknikker. Et fellestrekk jeg har funnet for alle sangerne er at tonene som kommer ut låter uanstrengt, og tyder på at stemmebruken er god, og jeg mistenker derfor at alle tre har et stort rom i munnen, med senket tunge og hevet gane, som siden formes til den tonene som etterstrebes gjennom artikulatorisk arbeid.

Kapittel 6 Praktisk tilnærming til stoffet - øvelser

Jeg har hittil systematisk gått igjennom hvilke teknikker sangerne bruker for å få til det resultatet de kommer til, og i teorien kan det se såre enkelt ut. Som sanger vet man at så ikke er tilfelle i praksis. Derfor skal jeg nå gjennomgå en del teknikker og øvelser som kan være til nytte for å hjelpe de nye teknikkene på vei.

Ettersom sangteknikk er noe klassiske sangere har kjennskap om, vil jeg begynne med sangtekniske øvelser slik at ikke endringen blir så stor. Deretter kommer jeg til å gjennomgå visse improvisasjonsøvelser som også viser seg å bedre klassiske sangers forutsetninger, og til sist vil jeg fokusere på andre elementer som er vesentlig for en overbevisende rytmisk sangers uttrykk.

I kapittel to og tre har jeg presentert teorier og metoder for hvordan man kan lære seg å synge rytmisk som klassisk sanger. I det følgende skal jeg forsøke å komme med oppgaver og konkrete øvelser som kan knytte disse sammen.

6.1 Improvisasjon

I løpet av de seneste 30 årene har man fått øynene opp for improvisasjon som teknikk, og som hjelpemiddel, både i musikalsk sammenheng og i næringslivet. Det finnes derfor en mengde improvisatoriske øvelser man kan gjøre, og som man kan få tak på i bokform. En annen god måte for å lære seg improvisasjonsøvelser på er å gå på workshop.

Jeg har tidligere i oppgaven delt improvisasjon i to. Det ene er som nevnt i kapittel to improvisasjon som teknikk, og det inkluderer da call & response, ornamentering og lignende. Den andre delen av improvisasjon er som hjelpemiddel til å frigjøre en fra de rammene man befinner seg i, og for å åpne opp for en ny musikalsk verden, dersom man tidligere bare har vært låst til noter. Improvisasjon som teknikk tar jeg for meg i kapittel 6.1.1- 6.1.6, kapittel 6.1.7 gjennomgår øvelser for improvisasjon som hjelpemiddel.

6.1.1 Som teknikk

Improvisasjon som teknikk er det lett å finne litteratur om på bibliotek rundt om, dersom man holder på med jazzmusikk. Her finnes bøker om modal improvisasjon, scatsang, harmoniske forbindelser og alt som har med emnet å gjøre. Fordi all denne litteraturen er tilgjengelig kommer ikke jeg til å gå nærmere inn på dette her og nå, for meg er det viktigere å fokusere på det som befinner seg i gråsonen av hva som kan kalles improvisasjon, og det er den delen som oftest er tilknyttet pop, rock og R&B.

Jeg vil presentere aktuelle øvelser for improvisasjonsøvelsene e- k, fra kapittel 2.2.6. Dersom man deler opp en låt i dens enkelte bestanddeler, melodi, rytme, harmoni, dynamikk, tekst og tempo, kan man ta utgangspunkt i dette for å frigjøre seg fra den og gjøre improvisasjoner.

6.1.2 Tekstbasert

Man kan ta utgangspunkt i teksten for å fjerne seg fra melodien. Det er vanligst å avvike til resonerende toner i låten. Man trenger ikke nødvendigvis endre teksten, men man kan gjøre som Vaughan og Houston gjør, legge til småord som endrer og forsterker. Man kan også velge å legge vekt på en del av teksten som ikke i utgangspunktet er vektlagt. En tekstlig improvisasjon blir dermed automatisk en rytmisk improvisasjon, og ofte også en melodisk.

6.1.3 Call & Response og ad lib

Jeg har valgt å diskutere call & response og ad lib. i samme kategori. Det er fordi de ofte baserer seg på samme prinsipper. Begge er avhengige av en fast grunnstruktur, et riff eller en vamp, som hele tiden er til stede og underbygger improvisasjonene. Call & response er en effektiv måte å lære seg frigjøring fra melodien. Man har rammer som man fritt kan bevege seg innenfor, men som samtidig er klare og tydelige. Gjentakelse er et vanlig og effektivt element både i call & response og ad lib-improvisasjoner. Disse teknikkene kan man øve på flere forskjellige måter.

Mitt første forslag er at man øver samtidig som man hører på en låt man liker som inneholder ad lib. deler eller call & response-deler. På den måten får man støtte fra det stadige beatet som finnes, og man får inspirasjon fra vokalisten som synger på låten. Til å begynne med kan man imitere det denne gjør, men etter hvert kan man forsøke å lage sine egne små endringer av melodien. Det er vesentlig for disse improvisasjonsformene at de ofte befinner seg innenfor et visst stilidiom, og at de endringene man gjør bør skje innenfor disse rammene. I praksis betyr det at det ikke er så store endringer som skal til for å skape en effekt. Små subtile endringer kan gi vel så stor effekt som store utbroderende fraser.

En annen måte å øve ad lib. på er å ta for seg en vamp, og basere sine improvisasjoner først på harmonikk, så på rytmikk og til slutt kan man eventuelt legge til tekst, og bruke denne som basis. Hvis det er en spesiell låt man skal synge, som inneholder en ad lib.- del kan man jo med fordel ta utgangspunkt i denne. I et slikt tilfelle kan det være hensiktsmessig å ha den melodien eller teksten som allerede finnes i låten som utgangspunkt for ad libingen.

Et eksempel på både call & response- improvisasjon og ad lib finner vi i sangeren John Legends gospelinspirerte låt *I Can Change* (lytteeksempel 17). Her lar han koret være basis for refrenget, de synger spørsmålsfrasen, mens han selv synger svarfrasen. På instrumentaldelen hører man også hvordan han ad libber.

6.1.4 Wailing

Det finnes mange måter å lære seg wailing på. Både Zangger Borch og Peckham presenterer wailingøvelser som er effektive. Dersom tempoet som står skrevet er for høyt for at man klarer å få til tydelige toneskifter, senker man tempoet til et nivå der man behersker frasene, og øker tempoet etter hvert som man lærer seg øvelsene.

The figure displays four musical exercises for wailing, labeled A, B, C, and D. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

- Exercise A:** Tempo is 96. The exercise consists of two measures. The first measure has a C major chord and the vocalization 'woh'. The second measure has a Fadd9 chord and the vocalization 'yehEE'. This pattern repeats.
- Exercise B:** Tempo is 105. The exercise consists of two measures. The first measure has a sequence of chords: A m, A m/C, A m/D, and Esus, with the vocalization 'yeh'. The second measure has a sequence of chords: A m, A m/C, A m/D, and Esus, with the vocalization 'EE'. This pattern repeats.
- Exercise C:** Tempo is 80. The exercise starts with an F m7 chord. It consists of two measures. The first measure has the vocalization 'Woh'. The second measure has the vocalization 'woh' and a triplet of eighth notes. This pattern repeats.
- Exercise D:** Tempo is 116. The exercise consists of two measures. The first measure has a C m7 chord and a triplet of eighth notes. The second measure has a C m7 chord and a triplet of eighth notes. This pattern repeats.

Figur 6.1: Wailingøvelser (A og B fra Zangger Borch 2005: 53- 54), C og D fra Peckham 2000: 113-114)

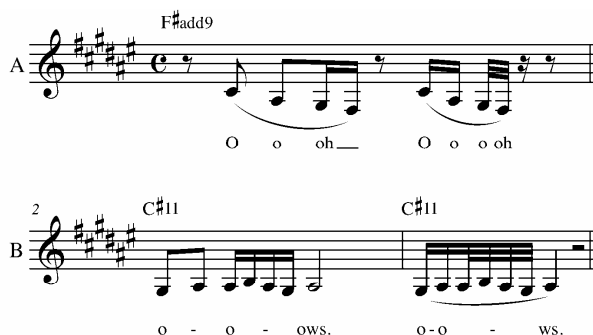
Det som er bra med disse øvelsene er at de er skrevet ut med akkorder og tempo, hvilket gjør det mer inspirerende å synge dem, ettersom man foruten wailing, også øver på rytmiske elementer som feel, time og groove.

For å øve på en spesiell wailing fra en låt, kan det lønne seg å bruke det prinsippet Zangger Borch benytter seg av, nemlig å først synge wailen i lavt tempo, og så øke det til det dobbelte. Derfor kan det være lurt å dele opp låten man vil lære seg i mindre biter, og terpe dem en og en. Jeg benytter *Without You* med Mariah Carey som eksempel. I (lytteeksempel 18) takt 9 - 11 forekommer den ornamenteringen som sees i figuren:



Figur 6.2: Wail fra *Without you* med Mariah carey, takt 9-11.

For å øve på den halverer man tempoet, og deler opp frasen slik at man bare øver på litt av wailen av gangen, for siden å sette den sammen igjen, i samme tempo som før:



Figur 6.3: *Without you*.
Wailingøvelser oppdelt og med halvert tempo. A viser siste halvdel av takt 10, B viser takt 11.

Med disse øvelsene gjelder det å holde tunga rett i munn, og ikke jukse seg frem til et resultat. Slik jeg har gjort på *Without You* er det naturligvis mulig å gjøre på alle låter, og er en god metode både for wailing, men også for andre sangteknikker. Det er også en glimrende øvelse i gehør (og selvfølgelig i tålmodighet).

6.1.5 Rytmisk improvisasjon

Når man skal synge en frase har man i all hovedsak tre muligheter. Man kan synge en frase som den står, man kan forskyve den fremover, eller man kan forflytte den bakover. Disse endringen kan igjen gjøres på ulike nivåer. Man kan forskyve enkeltnoter, og man kan forskyve hele melodilinj. Er man på konsert, eller lytter man til liveinnspillinger av artister, merker man at denne formen for improvisasjon er svært utbredt. Det er forståelig. Er man en aktiv artist, som spiller de samme sangene på konserter og turneer år etter år, er man nødt til å endre dem litt for at man ikke skal gå lei, tror jeg.

Et eksempel på en rytmisk forskyving kan se slik ut:

Figure 6.4: *Unfaithful*. Eksempel på rytmisk forskyvning. A viser originalrytmikk, B viser forskyvning.

Figur 6.4: *Unfaithful*. Eksempel på rytmisk forskyvning. A viser originalrytmikk, B viser forskyvning.

For å øve på rytmisk improvisasjon kan man ta en låt man kan godt, og så forsøke å forflytte tyngdepunktet i låten, ved å gjøre som ovenfor, flytte frasen fremover, eller bakover.

6.1.6 Improvisasjon som hjelpemiddel

Den viktigste litteraturen som finnes om improvisasjon som kunstform kommer fra Bruno Nettl, Derek Bailey og John Stevens. Mye av friimprovisasjonsmiljøet har befunnet seg i Storbritannia, men man har kommet seg i Skandinavia også, og man finner slike grupper ganske mange steder. Å bruke improvisasjonsøvelser for å bli en bedre sanger og musiker er ikke ukjent. De fleste improvisasjonsøvelser egner seg best i samspill med andre, men det finnes også en del som tar utgangspunkt i individet. Fri improvisasjon er best egnet i små grupper, mellom to og fem, og opp til 12- 15 personer. Flere enn det gjør det uoversiktlig. Jeg har valgt ut noen få øvelser som kan hjelpe til å frigjøre klassiske sangere fra fastlåste rutiner.

En øvelse, hentet fra John Stevens' *Search and Reflect* heter *Free Space* og handler om å spille/synge på randen av stillheten. Før man går i gang med øvelsen er det viktig å fokusere på den stillheten som finnes i rommet, og siden ta utgangspunkt i denne stillheten. Det man lærer ved en slik øvelse er å høre de lydene som alltid er i et rom, som ventilasjonssystemer, lysstoffrør, datamaskiner etc. Det er disse lydene som blir utgangspunktet for denne øvelsen. Hvordan man uttrykker det med stemmen er opp til hver og en, og det finnes ingen fasit, hvilket gjør det befriende å holde på med, fordi man ikke kan gjøre feil. En annen gruppeøvelse handler om klangrom, og den er det Ansa Lønstrup som beskriver (Århus 2004). Alle i gruppen starter på hver sin tone i et lavt volum for siden å øke på i et crescendo, og deretter ebbe ut i et decrescendo. I denne øvelsen er det om å gjøre å lytte til hverandre, og forme sine egne toner i sammenheng med de andre. Alternativt kan man på forhånd

bestemme seg for at man skal følge visse parameter, som konsonans/dissonans, rytmiske eller melodiske strukturer og lignende. Denne øvelsen er god å trene opp øret med, og gir nesten utelukkende interessante og fine resultat.

Det finnes også øvelser man kan gjøre for seg selv. Det er viktig å ta seg tid til å lytte til sin egen stemme, og til sin egen kropp. Som sanger har man et hav av muligheter, det finnes en mengde lyder man kan integrere i en improvisasjon; knirk, sterk eller svak resonans, mye eller lite luft på stemmen, vibrato og så videre. Det er i grunn bare fantasien som setter grenser, så det er absolutt å anbefale og utforske stemmen og lydene. Bruk tid på å høre etter hva stemmen din sier. Fri improvisasjon skal være gøy og inspirerende.

En øvelse man kan gjøre for å lære seg å lytte til sin egne stemme, er å forsøke å synge en sang man kan godt, eksempelvis en barnesang, men stopp opp og tenke; Hva er det egentlig som finnes i denne låten? Deretter forsøker man å tolke den fritt. Jeg var en gang på et workshop med jazzmusikeren Andy Fite, hvor vi gjorde nettopp dette. Alle skulle tolke den svenske bursdagssangen Ja må han leva på hver sin måte. Det var ingen som egentlig gjorde radikale endringer av melodien eller rytmikken, men det ble allikevel mange interessante og unike versjoner av den enkle låten.

6.2 Imitasjon

Å imitere sangerne så godt det lar seg gjøre er noe av det mest verdifulle man kan gjøre. På den måten lærer man seg, foruten det sangtekniske, også sjangertrekk, rytmefølelse osv. De sangerne jeg har valgt å analysere er gode eksempler på krystallklare sjangertrekk, men dersom man nettopp har begynt å synge rytmisk musikk, kan det lønne seg å legge lista litt lavere til å begynne med, og unngå sangere med altfor mange utfordringer på en gang. Alle sangere har jo sine spesielle særtrekk, og klassiske sangere, så vel som rytmiske sangere har sine ting å jobbe med. Er man god på melismering som klassisk sanger, er det jo ingen grunn til at man skulle være dårligere på dette når man går over til rytmisk, bare fordi det heter noe annet. På samme måte er det jo en fordel å ha et godt utviklet hoderegister når man skal lære seg belting.

Når man imiterer en sanger og vil lære seg hva man skal gjøre, er det viktig å tenke på å ikke ta for mye av gangen. Det kan lønne seg å først få et overblikk over hele låtens oppbygging, få klart for seg teksten, og gjerne det harmoniske materialet dersom det er tilgjengelig. Når man så skal lære seg låten er det viktig å ta det trinn for trinn, strofe for strofe. Som med det

meste her i livet lønner det seg å være nøye allerede fra starten av, for at man siden lettere kan lære seg mer.

6.3 Personliggjøring

Å kunne imitere en sanger er vel og bra som teknikk, det er en uvurderlig teknikk, til og med, men som sangstil er det relativt verdiløst. Derfor er det viktig å tenke på når man skal lære seg en sang for å opptre med den, å ikke gjenta det kjente sangere gjør på den valgte låten. Det er en ting å vise at man står i en tradisjon, ved å referere til en annen sangers versjon. Det kan man gjøre ved å kopiere en frase av låten, men å gjenta en låt på eksakt samme måte som den er blitt innspilt egner seg kun på karaokebarer, og ikke så mange andre steder. Det å tilføre låten noe nytt, det å dele med seg av sin personlighet, det er den friheten som er så lokkende i rytmisk sang, men det er også det som er vanskelig å få til. Det å skape sitt eget sound. Dette emnet kan angripes på minst to måter: man kan se det på et mentalt plan, gruble over identitetsspørsmål og filosoferinger, og man kan se det på et praktisk plan; hva kan jeg, rent teknisk, gjøre for at denne låten skal bli min? Jeg har lyst til å bruke et kjent eksempel. Dolly Parton (lytteeksempel 19) har skrevet låta *I Will Always Love You*. Den er også innspilt av Whitney Houston (lytteeksempel 20). Denne låta er uhyre populær, og kanskje blir man bedt om å synge den i et bryllup eller en lignende sammenheng. Hva skal man da gjøre om man blir bedt om å synge den? Veldig mange mennesker kjenner til Houston's versjon, det er nesten ikke til å unngå å vite hvordan den går, og spesielt den a capella- introen er svært kjent. Når man blir bedt om å synge en slik sang forventer antakeligvis den som har bedt deg om det at låten skal låte noe i nærheten av Houston's innspilling, men man har jo spurt deg om å synge den. Ville man hatt originalen, hadde man kanskje valgt å spille den på cd. Da gjelder det å være kreativ. Mitt første råd er å høre på flere innspillinger av låta, gjerne med andre artister, eller kanskje liveinnspillinger med samme artist. På den måten får man flere ideer til hva man selv kan gjøre. Deretter er det viktigst å personliggjøre de delene som Houston selv har personliggjort, altså de delene som avviker fra Parton's originalversjon. Her kan man for eksempel velge litt fra Parton's versjon og litt fra Houston's versjon, og eventuelt finne på litt egne ting, slik at helheten blir ny og interessant. Det er en tommelfingerregel å unngå veldig kjente låter, og om man må synge dem, unngå å synge alle utsmykninger likt som på en innspilling. Det gjør ikke artisten selv, engang. Originalen er sannsynligvis klippet sammen av hundre opptak, og er urealistisk å gjenta live.

Etter hvert som man har sunget en del får man sine egne kjennetegn og melodiske og rytmiske særegenheter, det kommer ikke av seg selv, men ved å øve mye og lytte til mange

forskjellige andre artister. Å være bevisst stiltrekk og personlighetstrekk og forskjeller derimellom kan være vanskelig i blant.

6.4 Rytmiikk

Som sanger er det viktig å kjenne rytmen i kroppen. Den britiske trommeslageren og improvisasjonsmusikeren John Stevens har skrevet ned en rekke øvelser som viser seg å være hensiktsmessige i denne sammenhengen. Øvelsene er svært enkle i sin oppbygging, men kan være vanskelige å gjennomføre likefullt. Poenget med de rytmiske øvelsene er å lære seg å holde takten uavhengig av andre og i samspill med andre. Andre øvelser som hjelper å trene takt og rytme er å hente i verdens folkemusikk.

Latinamerikansk musikk er kanskje den største bidragsyteren til dagens rytmiske musikk etter den amerikanske. I Latinamerikansk musikk opererer man ikke med taktartene 4/4, 3/4, o.s.v., men derimot med rytmiske figurer som kalles claver. Det finnes ulike claver, det som kjennertegner en klave er at det er et rytmisk mønster som repeteres og danner stammen i en låt. Figur 6.5 viser eksempel på to forskjellige claver:



Figur 6.5: Claver. A viser 2/3- claver, B viser 3/2- klave.

Trommiser, bassister, gitarister og pianister som spiller rytmisk musikk kan en rekke forskjellige rytmiske akkompagnementsfigurer som f.eks. latin, samba, shuffle, swing, hip hop osv. Som sanger kan det også være bra å lære seg disse. Dette gjør at man får større integritet, noe som gir trygghet og frihet og færre misforståelser. Å øve seg på å synge disse rytmene kan være med på å øke den rytmiske forståelsen.

Skal man synge låter med taktartskifter er det selvfølgelig nødvendig å lære seg dette også. 5-takt og 7-takt, såkalte skjeve taktarter kan være en utfordring, men det er enkelt å dele dem opp, slik at man grupperer i 1-2, 1-2-3 eller motsatt. Det kan i grunn minne om claver.

6.4.1 Å holde tempo

For å gi en låt et overbevisende uttrykk er det på det subtile plan man må jobbe. Som vi ser av analysen gjør alle sangerne små detaljer som er med på å forsterke uttrykket, som ghost notes og fraseringsmessige ting. Som tidligere nevnt ligger dette mye i konsonantbruken, gjør man det rett får man mye gratis. I tillegg kan det lønne seg å øve på *time* med metronom. Man kan ta en del av en låt man øver på og øve den til metronom i forskjellige tempi, for å lære seg å holde seg innenfor de rytmiske rammene. Det kan også lønne seg å ta opp akkompagnement å øve til, slik at man ikke kan jukse med tempoet. En annen uvurderlig øvelse for å lære seg å holde tempoet er å få det inn under huden, inn i kroppen så å si. Den beste måten å gjøre det på er å bruke kroppen, så klart. Å aktivere både hender og føtter kan være en smart måte kjenne rytmen på, se også kapittel om improvisasjon som hjelpemiddel. Skal man synge en sang i 4/4 kan man trampe første og tredje slag med foten, og klappe andre og fjerde med hånda.

John Stevens beskriver evnen til å holde time som «a strong internal timeclock» (Stevens 1985:8), og mener med det at følelsen for en låts time kommer innenfra, og skal være urokkelig og upåvirkelig fra alt annet som måtte foregå. Han sier videre at: «Creative freedom is possible only when musicians are fully aware of their rhythmic place, and what they are doing in reaktion to the rest of the group» (Ibid.). Dette er viktig å huske som sanger. Å kunne holde et tempo er viktig ikke bare for ens egen opplevelse av låten, men også i forhold til de man spiller med.

Den første øvelsen Stevens presenterer i denne sammenhengen heter *Beat Space Beat* og går ut på at tempoet ikke befinner seg i slagene alene, men at stillheten mellom slagene avgjør tempoet, altså i et rytmisk intervall er det den luken man ikke synger eller spiller på som avgjør tempoet, og det kreves en god innvendig metronom for ikke å øke eller minske denne avstanden mellom slagene. *Beat Space Beat* er en gruppeøvelse som går ut på å holde avstanden mellom slagene jevn. Man plasserer gruppen i en sirkel, og en person begynner med å si *en*. Personen ved siden av sier *to* og den avstanden han eller hun har valgt mellom *en* og *to* må så holdes idet person nummer tre sier *en* samtidig med person nummer en, slik fortsetter man til alle er med. Selv om det kanskje høres simpelt ut er dette faktisk en ganske vanskelig øvelse, som krever konsentrasjon og en dedikert gruppe. Når man begynner å kjenne at man klarer det tempoet man har valgt, kan man starte fra starten igjen, men denne gangen i et nytt, raskere tempo. Del to av denne oppgaven er at når alle er med, og man klarer å holde tempoet jevnt, skal hver og en skifte mellom ener og toergruppene, uten opphold, dette er utfordrende, men uvurderlig trening for det å lære seg å holde et tempo. Del tre

består i å introdusere håndklapp til øvelsen. Klappingen skal skje midt mellom slag *en* og *to*. Øvelsen gjentas som fra starten, men man skal bare klappe etter det slaget man selv sier. Dette kan være vanskelig å huske når man siden går til del to, og bytter slaggruppe, og fortsetter med klappingen. Dermed må man passe på alltid å klappe etter det slaget man sier, ikke klappe etter det slaget man ikke sier, og ikke klappe samtidig med at man sier *en* eller *to*.

6.5 Sjangerregne teknikker, klang og tonekvalitet

6.5.1 Å finne talestemmen

En måte å få klassiske sangere til å finne igjen denne talestemmen, er derfor å øve på å lese. Det være seg bare å lese fra en bok, et avsnitt vilkårlig. Det er viktig å passe på å lese med talestemmen, ikke med en resitativ sangstemme. Man begynner i et lavt toneleie, og så leser man lysere og lysere, men hele tiden passer på å lese med talestemmen, og ikke gå over til hodestemmen (lytteeksempel 21). På denne måten kan man finne igjen talestemmen og utforske dennes klang i ulike toneleier uten å fokusere på sang.

En annen øvelse som har vist seg å fungere er å overdrive den framvendte tonen i registeret rundt C – E. Finn frem og overdriv den skarpe stemmen som ligger helt foran i munnen, slik kommer man i kontakt med en del av stemmen som kanskje har blitt glemt av den klassiske sangeren (lytteeksempel 22). Denne klangen er nasal og dannes langt fremme i munnhulen med lav gane og hevet tunge. Det er viktig å ikke ta med denne øvelsen oppover i registeret, da det vil det slite på stemmen. Denne øvelsen er kun beregnet for å finne igjen talestemmen som for mange klassiske sangere kan være gjemt og glemt.

En tredje konkret øvelse er å finne frem til barnestemmen sin. Ikke voksen-som-later-som-barnestemmen, men virkelig kjenne etter den grunnleggende barnestemmen, hvor man bruker så lite som mulig av stemmebåndene. Det kan være viktig, ettersom man da kan kjenne etter at man ikke behøver å bruke hele stemmebåndet hele tiden. For å finne frem til barnestemmen gjelder det å ta i bruk mer enn bare stemmebåndene, men virkelig sette seg inn i og tenke etter – hvordan var det egentlig å være liten? Kanskje er man litt sutrete, eller ivrig (lytteeksempel 23).

6.5.2 Belting

Når man først har funnet frem til talestemmen, og skal begynne å synge med den, er det viktig å kontrollere og bevisstgjøre sin bruk av den ved å holde seg innenfor talestemmens rolle, og

ikke falle for fristelsen og bytte til hodeklang. Særlig når man går oppover i registeret kan det være vanskelig å holde seg til brystregisteret, men da er det om og gjøre å arbeide for en så smidig overgang som mulig. Rent fysiologisk skal man tenke på å ha en lav tungerot, stor plass i munnhulen og sikte tonen frem og opp på en sterk, men ikke anstrengt utpust.

Som vi ser av alle de tre analyserte objektene, befinner tonene deres seg langt frem i munnhulen og høyt oppe, selv om de tre har ganske forskjellige stemmekvaliteter. Det betyr i prinsipp at for å få en full og fin tone er det viktig å plassere den langt frem for at den skal nå ut og langt opp for å ta i bruk den store resonanskapasiteten i nese- og munnhule. Din personlige tone skapes ut ifra dette stedet ved å forme munnhulen slik det passer seg for den enkelte.

6.5.3 Twang

Å øve twang kan man gjøre ved å låte som et barn, og synge den internasjonale barneregla:



Andre øvelser for twang er å prate som en amerikaner, altså herme, og forsøke å låte som en typisk amerikaner med en bred, nasal stemme. Vokaler som *Æ* og *E* er typiske, men øvelser bør inneholde konsonanter også, man kan for eksempel velge et utdrag fra en av twangens fremste forgrunnsfigurer, Anastasias, repertoar; *I'm outta love* (lytteeksempel 3). Twang involverer muskelen aryepiglottus, som nevnt i kapittel 3.4, og det er en lukkemuskel. Når denne kontraheres havner den øverste delen av strupehodet på skakke, og lyden som kommer ut blir hvinende og nasal (Zangger Borch 2005:140).

6.5.4 Growl, dist og shout

Disse tre emnene er relaterte, så derfor nevner jeg dem i samme underkapittel. Det viktigste man må tenke på i forbindelse med disse teknikkene, er at hvis man ikke har gjort det før, må man være varsom når man skal begynne, og bare øve ett par minutter om gangen til man får bedre øvelse. Husk at det ikke skal gjøre vondt, og man skal heller ikke bli sliten på stemmen. Daniel Zangger Borch er den forsker i Skandinavia som har gjort mest forskning på dette området, og han gir den følgende instruksjonen for hvordan man skal få til en distet sound:

Placera tungspetsen vid de nedre framanderna och le!

Placera sidorna på tungans bakre del mot de övre hörntänderna.

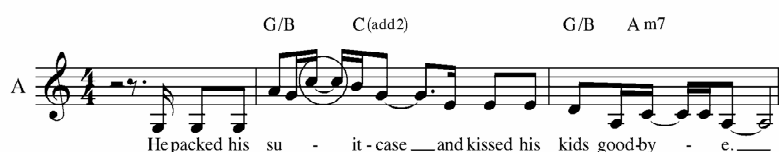
Använd ett högt lungtryck och försök att ljuda ett utdraget 'ey', 'mEE' eller 'ahOO'.

Nu bör tonen bli distad! (Zangger Borch 2005: 62)

Teknikkene er spesialiserte, og er ikke nødvendigvis noe alle sangere behøver å kunne, men dersom man er interessert i å arbeide med disse teknikkene, så bør man høre på vokalist som benytter seg av dette i sin sang, og øve som nevnt ovenfor.

6.5.5 Separering

Jeg har tidligere nevnt at separering er «att låta bröstregisteret vara starkt ända till bytet till falsettregisteret och abrupt låta detta ta över» (Zangger Broch 2005:49). Dette krever at man våger å slippe taket. Dersom man finner dette vanskelig kan det være bra å øve på frigjøringsøvelser i improvisasjonssjangeren, med fokus på separering. Et bra eksempel på bruk av separering, som man kan benytte seg av når man vil øve, er Alanis Morrisettes *Ironic*. I denne låta benytter hun seg av separering på visse steder i versene. I andre vers synger hun «he packed his suitcase and kissed his kids goodbye» (lytteeksempel 24). På ordet suitcase gjør hun en tydelig separering fra brystregister til hoderegister og tilbake igjen (se figur 6.6).



Figur 6.6: Separering. Eksempel på separering i *Ironic*. Markert note er i hodeklang.

For å få til denne tonen kan det være bra å tenke på å ha et ganske liten plass i munnhulen, og minimalt med luft på stemmen, altså at man rasjonerer med luften, og bare lar det komme frem som behøves til tonene.

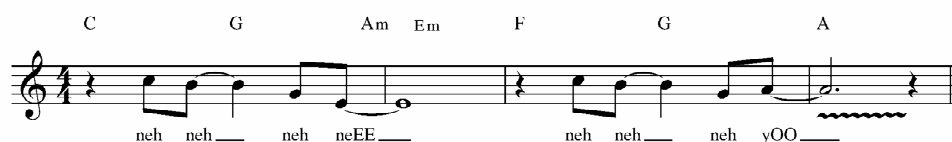
6.6 Vibrato

Anne Peckham gir rådet: «listen to the singers in the style of popular music you like best, noting how much, how little, and when vibrato is used. Be aware of your vibrato and experiment with a straighter tone» (Peckham 2000: 121). Igjen ser vi at imitasjon er stikkordet når man vil lære seg en teknikk. Et vibrato for klassiske sangere, og da spesielt for operasangere er stort og kraftfullt, skal man syngre gospel, eller jazz kan man bevare dette vibratoet til en viss grad, i alle fall om man kan overføre det til sin brystklang, og om man porsjonerer det effektivt. I en del andre sjangere derimot, som bluegrass, visesang,

rock og pop er vibratobruken vesentlig mindre, og man må lære seg å kontrollere den.

Det å kunne synge lange toner uten vibrato er like viktig som å kunne synge dem med.

Zangger Borch har en øvelse for det som er effektiv i så måte:



Figur 6.7 Vibratoøvelse.
Syng alle toner vibratoløse helt fram til siste tone. (Zangger Borch 2005: 52)

6.7 Diksjon

Diksjon i rytmisk sang tar, som nevnt i kapittel 2.6, utgangspunkt i talestemmen, og dersom teksten er på engelsk, tar den oftest utgangspunkt i den amerikanske talestemmen. I klassisk sang på engelsk, tar man jo oftest utgangspunkt i klassisk britisk engelsk, med rullende r-er og tydelig fokus på vokalene. For å lære seg denne forskjellen, kan det være til stor hjelp å lese tekster før man synger dem, og fokusere på tonefall og uttale. Man kan nesten uten unntak høre at en sanger er norsk, selv om den synger på engelsk, fordi man har glemt å fokusere på uttale. Uttale av både konsonanter og vokaler er annerledes på engelsk enn på norsk. Generelt kan man si om vokalene at de er en anelse spissere på norsk enn på engelsk, for eksempel ved ordet *you* tenderer nordmenn å fokusere på u-en, slik at det blir låtende *juu*, i stedet for *you*. Vokaler og diftonger skal være myke, og i rytmisk sang, i allmennhet mye kortere enn i klassisk sang. Konsonantene er som tidligere nevnt svært viktige. Jo tidligere man innser viktigheten av konsonantene som rytmisk sanger, jo bedre er det. Ordene, rytmikken og klangen formes av konsonantproduksjonen, og å gjøre øvelser for å opparbeide en god konsonantbruk er vesentlig for et overbevisende resultat som klassisk sanger.

Konsonantenes viktigste redskap er tungespissen, lepper, den myke ganen og kjeve (Zangger Borch 2005: 66), og det er viktig å ta hensyn til alle disse plassering i forhold til seg selv og tenner. I sanger med mye tekst, som for eksempel i musikk av Stevie Wonder eller Destiny's Child, er det viktig å forme setningene langt fremme i munnhulen, man snakker ofte om å spytte konsonanter, da menes det at tungespissen og leppene er svært aktive i ordproduksjonen. Pass på å ikke anstreng strupehodet i ordproduksjonen, det kan skade stemmen. Konsonantene vi bruker mest kan deles inn i tre grupper. De som formes med leppene, de *labiale* konsonantene, de som formes ved hjelp av tungespiss og den innvendige delen av den øvre tanngard, de *alveolare* konsonantene, og de som formes av tungeryggen og

den myke ganen, de *velare*. Andre undergrupper av konsonanter kan sees i figur 6.8.

KONSONANTER

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retrofleks	Palatal	Velar	Uvular	Faryngal
Plosiv	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k g		
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ		
Vibrant				r					ʀ	
Tapp eller flapp				ɾ		ɽ				
Frikativ		f	θ	s	ʃ		ç ʝ	x ɣ		
Approksimant		v		ɹ		ɻ	j	ɰ		
Lateral approksimant				l		ɭ	ʎ			
Andre symboler							ç ʝ			

Der symboler opptrer i par representerer det høyre en stemt konsonant. De skyggelagte områdene står for artikulasjoner som umulige.

Figur 6.8: Konsonanter (Kilde: Norske språklyder 2007)

Å øve på konsonanter kan man gjøre på mange måter, men det er viktig å øve i et tempo som man klarer å uttale alle konsonantene tydelig, etter hvert kan tempoet øke.

Øvelser for henholdsvis labiale (A), alveolare (B) og velare (C) konsonanter:

A:

B:

C:



Figur 6.9: Konsonantøvelser. Øvelse A (Zangger Borch 2005: 67) for de labiale konsonanter, øvelse B, basert på Destiny's Child's *Bootalicious* for de alveolare konsonanter, og øvelse C for de velare.

Vokalene skal nå få vår oppmerksomhet. Ettersom det meste av rytmisk fraserings baserer seg på talestemmen, og formidling av en tekst, er det viktig for klassiske sangere å venne seg av med det fokus som man har på vokaler. Fraserings dreier seg rundt konsonantene, ikke rundt vokalene. Det man kan ta med seg fra den klassiske sangen derimot, er det moment som jevner ut vokalene og gjør dem så like som mulig. Dette gjelder også i en del rytmiske sangstiler. Vokalene skal være plassert langt ferm i munnhulen for å få fullt utbytte av resonansrommet, tungen skal holdes nede, slik at tungespissen rører ved den nedre tanngarden (Zangger Borch 1995: 58). Diftonger bør også taes hensyn til. Disse varierer også fra norsk til engelsk, vær nøye med å fokusere på dette når tekst lærer inn. Dersom man etterstreber at alle vokaler og diftonger er så like som mulig, og runde i klangen, og langt fremme og oppe, vil dette etter hvert falle naturlig.

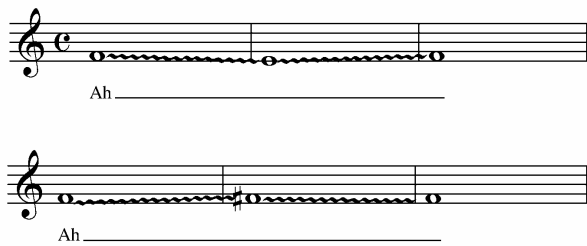
6.8 Volum

Den aller største forskjellen mellom klassisk og rytmisk sang i forhold til volumbruk har med teknologi og gjøre. Rytmiske sangere bruker mer eller mindre alltid mikrofon når de synger. Dette endrer innstillingen til voluminøs synging radikalt, ettersom man ikke selv trenger å ta i for å bli hørt bestandig, ettersom mikrofonen forsterker de lydene du produserer. Dette har innvirkning på volummessige nyanseringer, tekstformidling, og stemmeproduksjon. Generelt sett kan man si at man synger svakere når man bruker mikrofon enn når man ikke gjør det, men dersom man for eksempel synger med et storband eller i et rockeband må man allikevel ta i ganske ordentlig for å bli hørt gjennom den massive lyden. Da er det viktig å opparbeide seg riktig mikrofonteknikk slik at man ikke sliter ut stemmen.

6.9 Intonasjon

Øvelser for å opparbeide en mer nyansert tonalitet, altså for å utøke skalaene og få med kvarttoner i tillegg til hele og halve trinn, er enkle. Ta utgangspunkt i en tone i et komfortabelt toneleie, og syng en lang glissando fra denne tonen ned til neste, og tilbake

igjen. Gjenta samme øvelse, bare denne gang, ta utgangspunkt i tonen og beveg oppover isteden.



Figur 6.10: Intonasjonsøvelser

Andre ting man kan gjøre for å øve på intonasjon er å øve på bluesskalaer, og blues licks:



Figur 6.11: Blueslicks

Buene i noteeksemplene symboliserer en glidende tone nedenfra og opp. Øvelsene kan synges med et vanlig 12- tacters bluesakkompagnement til (lytteeksempel 25).

6.10 Gehørbasert innlæring

Gehørbasert innlæring henger sammen med imitasjonsevne. Den enkleste måten å trene opp gehøret på er å imitere andre, og å øve intervaller og akkordarpeggioer. Det finnes en del databaserte programmer som kan hjelpe med dette, ellers så kan man forsøke å øve gehør sammen med noen andre som er i behov av det selv. Man kan også øve det selv ved å spille en tone på pianoet, og så forsøke å synge et gitt intervall eller en forutbestemt arpeggio ut i fra den tonen man spiller. Slik kan man fortsette videre på mange toner. Arpeggioer kan være basert på for eksempel dur- og mollskalaer, bluesskalaer, en sang man har lyst til å lære seg eller akkordprogresjoner. Mulighetene er uendelige.

6.11 Å tolke et notebilde

Å tolke et notebilde kan være en utfordring for klassiske sangere. I klassisk musikk er det vanlig at ting som tempo, dynamikk og andre aksentueringer, står tydelig notert i noten. I

rytmisk musikk er alle disse tingene også svært viktige, men det er som oftest opp til utøveren å velge seg et uttrykk. Martan Mann skriver i sin bok *Jazz Improvisation for the Classical Pianist* (1989) at:

the main difference between studying classical and jazz is that, in classical you learn to perform the music in the manner that the composer intended. In jazz, you explore yourself, and in so doing, discover what *you* intend. (Mann 1989: 4)

Det Mann sier her mener jeg gjelder for alle rytmiske sjangere, ikke bare jazz. Hvilket uttrykk man velger henger sammen med hvilken sjanger man tilhører og hvor stor grad av førarrangering man legger opp til å bruke på låten. Arrangering av låter er vanlig i alle sjangere. Å gå inn på arrangering av låter er utenfor oppgavens rammer, det jeg vil fokusere på er de elementene av å tolke som berører det vokale ved en låt.

6.11.1 Uttrykk

Først må man bestemme seg for hvilket uttrykk man vil gi ved en låt. Er det en ballade? Skal det være ei rockelåt? En bossa nova? Eller er det teksten som avgjør hvilket uttrykk låten skal ha? Når man har bestemt seg for hvilket uttrykk man vil at låta skal ha, bestemmer man tempo.

6.11.2 Tempo

Tempoet blir av og til bestemt av uttrykket, for eksempel hvis man har bestemt seg for et balladepreg, blir tempoet langsomt, men langsomt kan jo bety alt mellom rubato og 100 slag. Tempoet kan endre hele karakteren til ei låt og er derfor viktig å fokusere på. Tempoendringer kan være med på å styrke en låt.

6.11.3 Toneart

Det er uhyre viktig å synge i rett toneart. Det finnes så mange sangere som synger i feil toneart bare fordi originaltonearten står notert slik. Faktum er at den tonearten en låt synges i originalen, eller som den står nedskrevet i en sangbok ikke nødvendigvis er den eneste rette. Spesielt for kvinnelige jazzsangere er det viktig å tenke på toneart, ettersom standardlåtene i *Real Book*, *Fake Book* og lignende, som oftest ligger for høyt eller for lavt for kvinnestemmer. Å finne frem til rett toneart er halve forarbeidet, for det første er det viktig å finne frem til det toneleiet som ligger best for ens stemme, og for det andre er det viktig å finne frem til den tonearten som får frem den beste klangen i stemmen. Det kan av og til være

snakk om bare en halvtones forskjell. Noen låter krever et mørkt uttrykk, mens andre krever et lysere.

6.11.4 Form

Form handler om oppbygging av låta rent konkret; start, midt, slutt. Visse former er mer vanlige enn andre, for eksempel er det vanlig å ha en introduksjon på jevnt antall takter, fire, åtte eller seksten, så en gjennomgang av verset, kanskje et vers til, refreng, bro, refreng, refreng avslutning. Velger man å gjøre en annerledes form på ei kjent låt er det også med på å bygge opp om uttrykket låten gir.

6.11.5 Frasering

Som rytmisk sanger står man mye friere hva gjelder frasering enn i klassisk sang. Man kan dele opp setninger og fraser alt ettersom hva man selv synes er viktig å få frem i en tekst, og hvor det er hensiktsmessig å puste.

6.11.6 Dynamikk

De absolutt mest vanligste dynamiske former i rytmisk musikk er begynne svakt for å øke jevnt hele låten altså en stor crescendo, og en sirkelbevegelse, altså å begynne svakt for så å øke i styrke, og så gå tilbake til utgangspunktet. Eller motsatt; starte sterkt, for så å ha en midt del som er svakere, og senere gå tilbake til det høye volumet igjen.

Kapittel 7. Konklusjon

I løpet av de foregående sider har jeg lett etter og funnet frem til hva som kan gjøre overgangen fra klassisk til rytmisk sang smidigere. Jeg har kommet frem til at sangeren har fire grupper av hjelpemiddel for å lære seg dette. Det er:

- 1.) Anatomi og fysiologi
- 2.) Imitasjon
- 3.) Improvisasjon
- 4.) Musikkteori

Foruten disse fire punktene er det viktig å a) forstå sitt eget mentale bilde av sin egen stemme og b) ha øvingsdisiplin og ta i bruk sangøvelser for å forbedre sin egne teknikk.

I analysen har jeg funnet at det er til dels store forskjeller mellom jazz, R&B, og rockesang, men at det også gjelder visse allmenngyldige regler for alle tre som gjør at det er fruktbart å diskutere rytmisk sangteknikk som helhet. Disse er at a) det vokale tyngdepunktet ligger på talestemmen (i brystregisteret), b) det er en friere tolkning av låtmaterialet enn i klassisk musikk, og c) det rytmiske aspektet er vesentlig for en bra fremføring. Denne oppgaven har ramset opp en hel del punkter som jeg har funnet kan være til hjelp for den klassiske sangeren som vil lære seg å synge rytmisk. De punktene jeg har funnet som er viktige er at det a) aldri skal gjøre vondt b) tungen og kjeven skal alltid være avspenst og lavt nede, mens ganen gjerne skal være hevet høyt, c) imitasjon er det beste hjelpemidlet for å lære seg noe nytt. Jeg har funnet at anatomisk og fysiologisk teori kan være til god hjelp for sangeren, samtidig som at frigjørende improvisatoriske øvelser også kan hjelpe til. Men først og fremst er overgangen en mental prosess, man må omstille hjernen, sitt tankesett og sine oppfatninger og fordommer. Det er ikke enklere å synge rytmisk musikk enn klassisk, begge grener krever det som trengs i en hver sammenheng for å lykkes, nemlig viljestyrke og disiplin. Mitt håp er at klassiske sangere som vil lære seg å synge rytmisk kan kjenne igjen den annerledes tankemåte som gjelder, også når man synger klassisk musikk. Både i klassisk musikk og i rytmisk musikk gjelder de samme reglene, det er ikke om å gjøre å synge høyest eller raskest, eller ikke en gang penest. Det som er viktig er å kunne formidle en stemning til tilhøreren, den som lytter til deg skal ha blitt berørt når du har sunget. Alle teknikker jeg har nevnt i denne avhandlingen er med på å hjelpe til, slik at når man vel står på en scene og synger til et publikum, så trenger man ikke å tenke på noe annet enn formidling – alt annet går på automatikk og muskelminne, alt det andre er bare redskaper for formidlingen av en låt. Det er dermed alltid bedre å synge en enkel sang med stor innlevelse, enn å synge en vanskelig sang bare så vidt.

Veien fra klassisk til rytmisk sang kan være lang, men spennende og lærerik. Dersom man har lært seg å beherske brystklangen, og man tør å frigjøre seg fra notebildet, har man kommet langt på vei. Prosessen er både på det mentale plan, det teoretiske plan og på det praktiske. Derfor er det viktig å gå inn i oppgaven med åpne øyne, ører og med villige stemmebånd. Jeg håper at min oppgave kan være et ledd i en utvikling av en terminologi for rytmisk sang på norsk. Videre håper jeg at den kan være med på å inspirere andre sangere til å sette ord på den kunnskapen de har. Sangpedagogikk har i løpet av de siste årene vært igjennom store endringer, og vi behøver et nytt vokabular og en ny tenking dersom vi vil skape dyktige sangere i Norge. De tradisjonelle, klassiske sangpedagogene med streng øvelsesdisiplin og fokus på teknikk har fått konkurranse fra en ny skole av sangpedagoger, som henter inspirasjon fra østlig filosofi, afrikansk dans, individualisering og frigjøring. Jeg velger å

posisjonere meg et sted midt i mellom. Jeg har funnet at man trenger disiplin og øvelse, på lik linje med at man må ha et fritt og avslappet forhold til sin egen stemme og sin egen kropp. Jeg håper at det etter hvert vil bli flere som får øynene opp for det faktum at strikt teknikk og følelsessterk formidling ikke er motsetninger, men derimot komplimenter i sangerens verden. Jeg er overbevist om at dersom man har en høyt utviklet teknikk, samtidig med at man har et reflektert følelsesmessig ankerpunkt vil det gagne sangeren, og ta den til nye høyder for seg selv og sitt publikum.

Litteraturliste

Bøker og artikler

- Aksnes, Hallgjerd:** «A Cognitive Approach to Musical Analysis: Metaphorical Projection in Music». I: *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*. Alf Gabrielsson (red.) Uppsala: Uppsala University 1997.
- Annfelt, Trine:** «Kjønnede diskurser i musikk». I: *Kultur og kjønn. Kulturstudier 38* Siri Gerrard og Kari Melby (red.). Bergen/Kristiansand: Program for kulturstudier, Norges Forskningsråd, Høyskoleforlaget 2004
- Bailey, Derek:** *Improvisation: it's Nature and Practice in Music*. USA: Da Capo Press, 1993
- Barthes, Roland:** *Le plaisir de texte*. Paris: Seuil 1973
- Barthes, Roland:** «The Grain of the Voice». I: *On Record: rock, pop and the written word*. Simon Frith og Andrew Goodwin. London: Routledge 1990
- Benestad, Finn:** *Musikklære*. Tano 1985
- Bjerkestrand, Nils E. og Elef Nesheim:** *Kreativ sats og analyse: harmonilære, jazzakkordikk, arrangering*. Oslo: Norsk musikkforlag 1995
- Borch, Daniel Zangger:** *Stora Sångguiden. Vägen till din ultimata sångröst*. Stockholm: Notfabriken Music Publishing 2005
- Brackett, David:** «Musical meaning: genres, categories and crossover». I: *Popular Music Studies*. David Hesmondhalgh og Keith Negus (red.). London: Arnold: 2002
- Butenschøn Sine:** *Stemme og sang: en studie av anatomiske, fysiologiske og fonetiske aspekter ved stemme- og sangfunksjonen*. Oslo: Dreyer forlag 1978
- Delp, Roy:** «Now that the Belt Voice Has Become Legitimate...». I: *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing* 57/5 (mai/juni 2001), s. 1-2.
- Frith, Simon:** *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press 1996
- Eng, Sigrun:** *Do you speak jazz? Å spille jazz når morsmålet er klassisk*. Oslo: NMH 2005
- gossett, hattie og Carolyn Johnson:** «jazzwomen: they're mostly singers and piano players. only a horn player or two. hardly any drummers». I *Rock She Wrote: Women*

Write About Rock, Pop and Rap. Evelyn McDonnell og Ann Powers (red.). London: Plexus 1995

Greene, Alan: *The New Voice. How to Sing and Speak Properly*. USA: Chappell & Co. 1975

Gundersen, Karin: Roland Barthes: ettapper i fransk avantgardeteori 1950- 1980. Oslo: Universitetsforlaget 1989

Jacobs, Arthur: *Penguins Dictionary of Music*. London: Penguin Books 1997

Jhaveri, Niranjan: *New vocal techniques for jazz & modern music*. Bombay: Niranjan Jhaveri 1994.

Klingfors, Gunno: *Retro.nu* Stockholm: Liber 2003

Lundberg, Dan: Persikoträdgårdarnas musik : en studie av modal improvisation i turkisk folk- och populärmusik baserad på improvisationer av Ziya Aytekin. Stockholm: Universitetet i Stockholm 1994

Lønstrup, Ansa: *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur* Århus: Klim forlag 2004

Madura, Patricia Dawn: «Relationships among vocal jazz improvisation achievement, jazz theory knowledge, imitative ability, previous musical experience, general creativity, and gender». I: *Journal of Research in Music Education* 44/3 (1996), s. 252-267.

Mann, Martan: *Jazz Improvisation for the Classical Pianist*. New York: Amsco Publishing 1989

Martinsen, Stein Roger, Ståle Reinåmo og Knut Steffenak: *Crescendo. Fra renessanse til rock*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag 1998

Middleton, Richard: *Studying Popular Music* Milton Keynes: Open University Press 1991

Nettl, Bruno og Melinda Russell (red): *In the Course of Performance. Studies In the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press 1998

Norsk kulturråd: *Fra vugge til podium* Oslo 1999

Onsrud, Silje Valde: Sang : kvinners selvfølgerlige praksis i jazzfeltet? : kjønnsperspektiver i norsk jazz : en diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere. Oslo: 2004

Opsahl, Carl Petter: *En fortelling om jazz*. Oslo: Unipub forlag 2001

Peckham, Anne: *The Contemporary Singer. Elements of Vocal Technique*. Boston: Berklee

Press 2000.

Popeil, Lisa: «comparing Belt and Classical Techniques Usin MRI and Video-Fluoroscopy». I: *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing* 56/2 (november/desember 1999), s 27-29.

Sadolin, Cathrine: *Komplet sangteknik*. København: Shout Publishing 2003

Singer, Peter: *Hegel. Past Masters*. Oxford: Oxford University Press 1983

Skarpenland, Astri: *Den rytmiske sanger : hva ligger bak ønsket om å synge?* Oslo 2003

Skjerdal, Lena: *Sa- re- ga -ma -dva -dun -dva : eit studie av Niranjan Jhaveri sitt prosjekt for vidare utvikling av vokaljazz*. Trondheim: 2000

Skårberg, Odd: *40 år med rock og pop. Stilistisk utvikling og estetiske trekk*. Oslo: Unipub 1997

Stevens, John: *Search and Reflect*. London: Community Music 1985

Stromberg, Roland N: *European Intellectual History since 1789*. Englewood Cliffs, New Jersey 1994

Sundberg, Johan: *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press 1987.

Tucker, Sherrie: «Bordering on Community: Improvising Women Improvising Women-In-Jazz» I: *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*. Daniel Fischlin og Ajay Heble. Middletown, Conneticut: Wesleyan University Press 2004

Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*. Camebridge, Massachusetts: Harvard University Press 1989

Vaughan, Sarah: *Sassy Swings the Tivoli*. Teksthefte. Tokyo: EmArcy 832 788-2

Wells, Brad: «On the Voice – Belt Technique: Research, Acoustics, and Possible World Music Applications». I: *Choral Journal* 46/9 (Mars 2006), s. 65-77.

Werner, Kenny: *Effortless Mastery. Liberating the Master Musician Within*. New Albany, Indiana: Jamey Aebersold Jazz 1996

Websider

Allmusic: *Chris Cornell Biography*. URL:

<http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:7n4tk6hx9kra~T1> [Lesedato 21.03.07]

Allmusic: *Whitney Houston Biography*. URL:

<http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg><http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3umyxdybjolj~T1> [Lesedato 21.03.07]

Encyclopaedia Britannica: *Anatomy: pharynx: sagittal section*. URL:

<http://www.britannica.com/eb/art-68641?articleTypeId=1> [Lesedato 23.04.07]

Encyclopædia Britannica: *Speech*. URL: <http://search.eb.com/eb/article-68978> [Lesedato 19.02.07]

Estill Voice Training Systems. URL: <http://trainmyvoice.com/index.php>

Faller, Adolf, Michael Schünke og Gabriele Schünke: *The Human Body* URL:

<http://www.thieme.com/SID2344349778357/eboo><http://www.thieme.com/SID2344349778357/ebooklibrary/flexibo...> [Lesedato 22.02.07]

Grove Music Online: *Erroll Garner*. URL:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=sear...> [Lesedato 23.04.07]

Grove Music Online: *Funk*. URL:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=sear...> [Lesedato 23.04.07]

Grove Music Online: *Gospel* URL:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=jaz...> [Lesedato 09.02.07]

Grove Music Online: *Improvisation* URL:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=jazz.579700.1> [Lesedato 19.10.06]

Grove Music Online: *Shin'ichi Suzuki*. URL:

<http://www.grovemusic.com/shared/views/print.html?section=mus...> [Lesedato 22.03.07]

Norske språklyder: Konsonanter og affrikater. URL:

http://www.ling.hf.ntnu.no/ipa/no/ipachart_no_cons.html [Lesedato 22.04.07]

Søk i elektroniske ordbøker: *Anatomi*. URL:

<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=anat...> [Lesedato 08.10.06]

Søk i elektroniske ordbøker: *Fysiologi*. URL:

<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=fysio...> [Lesedato 08.10.06]

Voice image 2. URL: <http://www.gbmc.org/voice/images/bluetree/voiceimage> [Lesedato 09.02.07]

Westmark, Helga: *Den synlige stemme*. URL: <http://www.helgawestmark.dk/> [Lesedato 19.03.07]

Whitney Houston Online. URL: <http://www.whitney-houston.com/musician/discography/singles/> [Lesedato 09.02.07]

Forelesninger:

Meyn, Tracee Lewis: *Sangundervisning*. Februar- desember 2006.

Treitler, Leo: *Speaking of music*. Universitetet i Oslo 02.09.2005.

Diskografi

CD-er:

Audioslave: *Audioslave*. Epic/interscope 510 130 2, 2002

The Bodyguard OST. Arista 07822 18699 2, 1992

Brown, James: *40th Anniversary Collection*. Polydor 535 888-2, 1996

Houston, Whitney: *My love is your love*. Arista 07822 19037 2, 1998

Legend, John: *Get lifted*. Getting out our dreams/Sony Urban Music/Columbia 518577 2, 2004

Morrisette, Alanis: *Jagged Little Pill*. Maverick/Reprise 9362-45901 2, 1995

Nilsen, Lillebjørn: *40 spor*. Grappa GRCD 4103, 1996

Parton, Dolly: *The Best of...* Camden 74321 476802, 1997

Pearl Jam: *Vitalogy*. Epic 477861 2, 1994

Vaughan, Sarah: *Sassy Swings the Tivoli*. EmArcy 832 788-2, 1987

VH1 Divas Live/99. Arista 07822 14604 2, 1999

Nedlastinger fra iTunes:

Aguilera, Christina: «The voice within», fra *Stripped*, RCA 2002

Anastasia: «I'm outta love», fra *Not That Kind*, Epic/Sony Music 2002

Carey, Mariah: «Dreamlover», fra *#1's*, Colombia 1998

Carey, Mariah: «Without you», fra *#1's*, Colombia 1998

Rihanna: «Unfaithful», fra *A Girl Like Me*, The Island Def jam Rec 2005

TeKanawa, Kiri: «I got you under my skin», fra *Kiri sings Porter*, Angel 1994

Tyler, Bonnie: «Total eclipse of the heart», fra *Collections*, Sony BMG 2007

MISTY

ERROLL GARNER/ JOHNNY BRYE

Look at me I'm as help-less as a kit-ten up a tree, and I feel like I'm

cling-ing to a cloud I cant un-der-stand I get mis-ty just hol-ding your hand

Walk my way and a thousand vi-o-lins be-gin to play, or it might be the

sound of your hel-lo the mus-ic I hear I get mis-ty the mo-ment your near.

You can say that your lea-ding me on but it's just what I want you to do - ;

don't you no-tice how hop-less-ly I'm lost that's why I'm fol-low-ing you -

On my own would I wan-der through this won-der land a-lone. ne-ver knowing my

right foot from my left, my hat from my glove I'm too mis-ty and too much in love.

VEDLEGG 1.

VEDLEGG 2:

IT'S NOT RIGHT BUT IT'S OKAY

(Tekst og musikk: R. Jerkins, F. Jerkins III, L.Daniels, I.Phillips & T. Estes)

Friday night you and your boys went out to eat

Then they hung out, but you came home around three (yes you did)

If six of ya'll went out then four of you were really cheap (yeah)

'Cause only two of you had dinner

I found your credit card receipt

It's not right but it's okay

I'm gonna make it anyway

Pack your bags up and leave

Don't you dare come running back to me

It's not right but it's okay

I'm gonna make it anyway

Close the door behind you

Leave your key

I'd rather be alone than unhappy

I'm packing bags so you can leave town for a week

The phone rings and then you look at me (why'd you turn and look at me)

You said it was one of your friends

Down on 54th street boy

So why did 213 show up on your caller ID

I've been through all this before
So how could you think
That I would stand around and take some more
Things are gonna change
Cause I won't be a fool anymore
That's why you have to leave
So don't turn around to see my face
There's no more tears left here for you to see

Was it really worth you going out like that - tell me
See I'm moving on and I refuse to turn back
See all of this time I thought I had somebody down for Whitney
It turns out you were making a fool of me

It's not right but it's okay
I'm gonna make it anyway
Pack your bags up and leave
Don't you dare come running back to me
It's not right but it's okay
I'm gonna make it anyway
Close the door behind you
Leave your key
I'd rather be alone than unhappy

It's not right but it's okay - [It's not right - so okay baby]
I'm gonna make it anyway [I can pay my own rent]
Pack your bags up and leave [pay my light bill - take care of my babies]

Don't you dare come running back to me [Oh]

It's not right but it's okay [Oouu]

I'm gonna make it anyway [Get up and leave]

Close the door behind you [Yeah]

Leave your key

I'd rather be alone than unhappy [Rather be alone than unhappy]

It's not right but it's okay [I'm gonna be okay, I'm gonna be alright]

I'm gonna make it anyway [I'm gonna be okay, I'm gonna be alright]

Pack your bags up and leave [I'm gonna be okay, I'm gonna be alright]

Don't you dare come running back to me

It's not right but it's okay [I'm gonna be okay, I'm gonna be alright]

I'm gonna make it anyway [I'm gonna be okay, I'm gonna be alright]

Close the door behind you [I'm gonna be okay, I'm gonna be alright]

Leave your key

I'd rather be alone than unhappy [there's no more tears left here for you to see]

It's not right but it's okay

I'm gonna make it anyway

Pack your bags up and leave

Don't you dare come running back to me

It's not right but it's okay

I'm gonna make it anyway

Close the door behind you

Leave your key

I'd rather be alone than unhappy

(Faided)

It's not right but it's okay

I'm gonna make it anyway

Pack your bags up and leave

Don't you dare come running back to me

It's not right but it's okay

I'm gonna make it anyway

Close the door behind you

Leave your key

I'd rather be alone than unhappy

VEDLEGG 3:

SHOW ME HOW TO LIVE

(Tekst: Chris Cornell, Musikk: Audioslave)

MMMM...

And with the early dawn

Moving right along

I couldn't buy an eyeful of sleep

And in the aching night

Under satellites

I was not received

With the stolen parts

A telephone in my heart

Someone get me a priest

To put my mind to bed

This ringing in my head

Is this a cure is or is this a disease

Nail in my hand

From my creator

You gave me life now

Show me how to live

Nail in my hand

From my creator

You gave me life now

Show me how to live

And in the afterbirth
On the quiet earth
Let the stains remind me
You thought you made a man
You better think again
Before my role defines you

Nail in my hand
From my creator
You gave me life now
Show me how to live

And in your waiting hands
I will land
And roll out of my skin
And in your final hours I will stand
Ready to begin
Ready to begin
Ready to begin
Ready to begin

Nail in my hand
From my creator
You gave me life now
Show me how to live
Nail in my hand

From my creator

You gave me life now

Show me how to live

Show me how to live

Show me how to live

Show me how to live

Show me how to live